

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav germánských studií / Oddělení skandinavistiky

Diplomová práce

Bc. Zuzana Miesslerová

**Hudba jako stavební a motivický prvek v severských románech:
Juloratoriet, Ormens väg på hälleberget, De fortabte
spillemænd**

Music as a structural component and motif in Nordic novels: Juloratoriet,
Ormens väg på hälleberget, De fortabte spillemænd

Praha 2017

Vedoucí práce: Mgr. Helena Březinová, Ph. D.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 4. srpna 2017

[vlastnoruční podpis]

.....
Jméno a příjmení

Klíčová slova (česky)

hudba, literatura, interdisciplinární vztahy, Torgny Lindgren, Göran Tunström, William Heinesen

Klíčová slova (anglicky):

music, literature, interdisciplinary relations, Torgny Lindgren, Göran Tunström, William Heinesen

Abstrakt (česky)

Tato diplomová práce se zabývá otázkou, jakou roli hraje hudba ve třech vybraných skandinávských hudebních románech *Ztracení muzikanti* Wiliama Heinesena, *Cesty hada na skále* Torgnyho Lindgrena a *Vánoční oratorium* Görana Tunströma. Analýza komplexních intermediálních vztahů mezi jednotlivými literárními díly a hudbou postupuje v souladu se zásadami Feyerabendova metodologického anarchismu induktivně a heuristicky. U všech tří románů nachází strukturální i obsahové literárně-hudební souvislosti, které vykazují různou míru komplexity a vzájemné provázanosti. Struktura Heinesenova románu úzce kopíruje sonátovou formu, struktura Tunströмова románu o něco volněji následuje strukturu Bachova Vánočního oratoria a struktura Lindgrenova románu vytváří prostřednictvím délky kapitol rychlé a pravidelné tempo, které ovšem v klíčovém bodě příběhu kolabuje. Romány obsahují také řadu tematických souvislostí, kdy hudba figuruje jako zdroj radosti nebo naopak předehra ponížení, atribut života nebo naopak prostředek úniku do fantazie, genderová charakteristika spojená buď s mužskými nebo s ženskými postavami, nebo jako základ dalších, složitějších dichotomií.

Abstract (in English):

The thesis poses a question about the role of music in three selected Scandinavian music novels: Wiliam Heinesen's *Lost Musicians*, Torgny Lindgren's *The Way of a Serpent* and Göran Tunström's *Christmas Oratorio*. The heuristic and inductive analysis of complex intermedia relations between individual literary works and music follows the principles of Feyerabend's methodological anarchism. Structures and content of all three novels contain all kinds of links between the text and music. These links display various degrees of complexity and interrelatedness. The structure of Heinesen's novel closely follows the sonata form, the structure of Tunström's novel follows the structure of Bach's *Christmas Oratorio* more freely and the structure of Lindgren's novel uses the lengths of the chapters to create fast and regular tempo which collapses in the decisive point of the narration. The novels also contain a range of thematic relations, such as music as a source of happiness of a prelude to humiliation, an attribute of reality or a means of escape into fantasy, a characteristics of gender linked to either male or female protagonists, or as a basis for other more complex dichotomies.

OBSAH

1.	Úvod.....	9
2.	Teoretická část.....	10
2.1	Analýza a komparace vztahů mezi hudbou a literárním textem	11
2.1.1	Feyerabendův metodologický anarchismus	13
2.1.2	Komplexita.....	14
2.1.3	Intermedialita	15
2.1.4	Komparace	16
2.2	Strukturální a obsahové souvislosti	18
2.2.1	Struktura.....	19
2.2.2	Obsah	19
3.	Tři severské „hudební romány“	21
3.1	William Heinesen	21
3.2	Ztracení muzikanti.....	22
3.2.1	Struktura.....	22
3.2.2	Hudba jako motivický prvek.....	27
3.2.3	Řecká mytologie	27
3.2.4	Hudba a její funkce v průběhu života	28
3.2.5	Hudba a nálada.....	29
3.2.6	Hudba jako práce	30
3.2.7	Hudba a barva	31
3.2.8	Hudba a vztahy.....	32
3.2.9	Hudba a vědomí	33
3.2.10	Umění jako prostředek úniku	33
3.2.11	Shrnutí.....	34
3.3	Torgny Lindgren.....	35
3.4	Cesty hada na skále	36
3.4.1	Rytmus kapitol	36
3.4.2	Refrény a cykličnost.....	37
3.4.3	Hlasy a jejich prolínání	40
3.4.4	Shrnutí.....	48
3.5	Göran Tunström.....	49
3.6	Vánoční oratorium.....	50
3.6.1	Bachova a Tunströмова parodie.....	50
3.6.2	Provázanost strukturálních a obsahových paralel	53
3.6.3	Hudba jako architektura a prostor.....	61
3.6.4	Hudba, světlo, radost – ticho, tma, smutek	65
3.6.5	Práce s tempem	67

3.6.6	Hudba jako součást života nebo jako útočiště před skutečným životem	69
3.6.7	Reflexe románového děje v hudbě.....	70
3.6.8	Shrnutí.....	73
4.	Srovnání hlavních literárně-hudebních vztahů	74
4.1	Vztah mezi strukturou románu a strukturou hudebního díla či formy	74
4.2	Hudba jako radost.....	75
4.3	Hudba a gender.....	76
5.	Závěr	78
	Bibliografie	80

1. Úvod

Ve světové i domácí literatuře existuje řada děl, ve kterých hraje důležitou roli nějaká konkrétní hudební skladba nebo hudba jako taková.¹ Existuje také řada děl, ve které jsou hlavními protagonisty skuteční či fiktivní hudebníci.² Mezi hudbou a literaturou existuje řada spojitostí, mnozí umělci působili v obou oblastech, hudba a literatura se také v některých oblastech prolínají. Udělení Nobelovy ceny za literaturu americkému písničkářovi Bobu Dylanovi na jedné straně vzbudilo určité kontroverze, na druhou stranu ilustruje jeden z možných způsobů tohoto prolínání.

Jak uvádí Brown (1970) ve své přehledové studii, literatura i hudba existovaly dlouho předtím, než začaly být považovány za umění, a často se také navzájem ovlivňovaly. Po nástupu konceptu „umění“³ se rozšířila myšlenka, že všechny druhy umění sdílejí určité univerzální estetické principy, a souvislosti mezi literaturou a hudbou stály u základů komparatistiky jako uměnovědné disciplíny (ibid., s. 101). Jeden druh umění může v tomto pojetí od druhého přebírat formy, postupy a techniky: například literární postup takzvaného proudu vědomí (např. Joyceův *Odysseus*) lze podle Browna vysledovat k hudebním dramatům německého skladatele Richarda Wagnera. Různých možných souvislostí mezi hudbou a literaturou je však mnoho a sestavovat jejich katalog by byl velmi nevděčný úkol (ibid., s. 104).

Tato diplomová práce se proto soustředí na zdánlivě úzké téma a pokládá si otázku, jakou roli hraje hudba ve třech vybraných skandinávských románech: *Cesty hada na skále* Torgnyho Lindgrena, *Ztracení muzikanti* Wiliama Heinesena a *Vánoční oratorium* Görana Tunströma.

Jak uvidíme, srovnání těchto tří románů a jejich vztahů k různým aspektům hudby a hudební performance umožňuje identifikovat řadu různých, často velmi komplexních způsobů, jak se literatura a

¹ Jako příklady je možné uvést romány Anthonyho Burgesse *Napoleonská symfonie* (Beethovenova Symfonie č. 3 Eroika) či *Mechanický pomeranč* (Beethovenova Symfonie č. 9 S ódou na radost), romány Haruki Murakamiho *Kafka na pobřeží* (Beethovenovo Arcivévodské trio, op. 97), *1Q84* (Janáčková Symfonieta), *Bezbarvý Cukuru Tazaki a jeho léta putování* (Lizstova Léta putování) nebo *Kreutzerovu sonátu* od Lva Nikolajeviče Tolstého (Beethovenova Kreutzerova sonáta, op. 47) atd.

² Thomas Mann: *Doktor Faustus*; Günther Grass: *Plechový bubínek*; Nick Hornby: *High fidelity*; Josef Skvorecký *Bassaxofon*; Jan Krůta: *Šubidy blues* atd.

³ Za umění jsou dnes restrospektivně považovány již různé kulturní artefakty raných kultur, moderní pojetí umění zdůrazňující estetické aspekty kulturních artefaktů a odlišující vysoké umění od užitého umění pochází z období romantismu, tedy 1. pol. 19. století (Davies 1991).

hudba k sobě mohou vztahovat. Nejedná se přitom pouze o témata románů, ve kterých se postavy zabývají hudbou a hudba v nich hraje důležitou úlohu. Struktura románu může napodobovat strukturu souvisejícího hudebního díla, tok textu může na čtenáře působit analogicky jako tok hudby na posluchače, zmínka konkrétní skladby může navozovat určitou atmosféru a podobně. Řada možností, jak uvést román do souvislosti s hudbou, poskytuje autorům možnost vytvořit komplexní dílo s množstvím intermediálních odkazů. Zároveň jim klade výzvu, jak vytvořit umělecké dílo, které by těžilo z vhodně zvolených hudebních souvislostí, ale které by na nich zároveň nebylo příliš závislé.

První část práce se věnuje teoretickému ukotvení analýzy. Práce vychází z některých argumentů Feyerabendova tzv. metodologického anarchismu, aplikuje některé závěry teorie komplexity a představuje dvě komplementární perspektivy pro analýzu vztahů mezi literaturou a hudbou: komparatistiku a intermedialitu. Stručně také nastiňuje různorodou povahu těchto vztahů, které jsou pak rozebírány podrobně v druhé části práce. Tato druhá část je analytická. Rozebírá postupně všechny tři zvolené romány a interpretuje jednotlivé příklady vztahů analyzovaného textu k hudbě. Vzhledem k argumentům z teoretické části postupuje heuristicky a snaží se identifikované intermediální vztahy představit v jejich komplexitě. Třetí část porovnává identifikované a analyzované vztahy tří románů k hudbě a formuluje některé shrnující závěry. Závěrečná část pak stručně rekapituluje postup analýzy a shrnuje nejdůležitější zjištění práce.

2. Teoretická část

Ukotvení naší analýzy vztahů tří vybraných skandinávských románů k hudbě je poněkud netradiční: nevychází z nějaké předem dané literární teorie nebo metody, ale v zásadě postupuje volně, heuristicky, induktivně. Hlavním argumentem pro takový postup je komplexita analyzovaného literárního díla a komplexita jeho různých a často vzájemně souvisejících vztahů k hudbě: analýza komplexity na základě předem zvolené metody může vést k redukcionismu, tedy ke ztrátě právě té komplexity, kterou se snažíme zachytit.

Oddíl věnovaný metodologickému anarchismu Paula Feyerabenda představuje důvody, proč může být vhodné oprostít se od „svazujících“ metod a postupovat heuristicky. Oddíl věnovaný komplexitě přináší některé poznatky teorie komplexity a zmiňuje důsledky, které jsou relevantní pro naši analýzu. Další dva oddíly stručně představují teorii intermediality a komparatistiku, dvě komplementární perspektivy, které mimo jiné pokrývají oblast vztahů literatury a hudby.

Po těchto oddílech přichází nástin jednotlivých kategorií relevantních vztahů mezi literárním textem a hudbou, který předznamenává druhou část práce, jež se věnuje jejich analýze. Tyto kategorie

vztahů jsou pro přehlednost rozčleněny na formální a obsahové, přestože samotná analýza naznačuje, že některé z nich mohou souviset jak s formou, tak s obsahem.

2.1 Analýza a komparace vztahů mezi hudbou a literárním textem

Existuje řada paralel mezi literaturou a hudbou. Jak hudební, tak literární dílo můžeme analyzovat samo o sobě, anebo v kontextu jeho vzniku či v kontextu recepce publikem (Novák 2013). Hudební a literární díla jsou většinou vytvářena tak, že se autor při jejich tvorbě řídí určitými konvencemi, které pak dílu dávají formu či strukturu. Obvykle se v této souvislosti také hovoří o hudebních či literárních žánrech (Kohoutek 1976). Jak v rámci hudby, tak i v rámci literatury existuje řada různých žánrů. V hudbě máme písně, symfonie a muzikály zatímco v literatuře máme básně, romány, ale třeba také odbornou literaturu. Tyto žánry jsou pokaždé pro hudbu a literaturu specifické, zároveň je ale možné si navzdory této specifitě „vypůjčit“ etablovanou žánrovou formu z oblasti hudby a využít ji při tvorbě literárního díla, které pak bude mít analogickou strukturu (Pečman 1998).

Tato práce zkoumá, jak se tři vybrané skandinávské romány vztahují k hudbě. Takto položená výzkumná otázka implikuje, že není jediný možný způsob, jakým se literární text může k hudbě vztahovat. Naopak, jde o to zachytit škálu či komplexitu těchto vztahů. V našem případě jde o vytvoření předpokladů pro toto zachycení prostřednictvím analýzy tří různých literárních textů, jež jsme vybrali jednak na základě toho, že nějaký vztah k hudbě mají, a také toho, že u jednotlivých textů je tento vztah – či spíše celé předivo vztahů – různý/é. Jinými slovy: jde o to analyzovat a porovnat povahu a komplexitu těchto vztahů v jejich různorodosti.

Dalším výchozím předpokladem této práce je komplexita literárního (a hudebního) díla, které je výsledkem *tvůrčího* procesu jejich autora. To znamená, že celek ani jednotlivé aspekty uměleckého díla nelze redukovat na základě nějaké předem dané teorie nebo metody, nelze si všimnout pouze toho, co vybraná teorie nebo metoda doporučuje. Pokud nám totiž jde o to zachytit komplexitu uměleckého díla nebo komplexitu přediva intermedialních vztahů mezi vybraným literárním dílem a hudbou, je důležité se redukcionismu způsobenému předem vybranými teoriemi a metodami vyhnout. Spíše než postup deduktivní (od teorie k datům) je proto vhodnější postupovat induktivně a heuristicky (od dat ke zobecňujícím závěrům).

Bylo by samozřejmě možné namítnout, že lze postupovat deduktivně – tedy od teorie k faktům, že existuje konečný počet možných vztahů mezi literaturou a hudbou, přičemž stačí sestavit jejich seznam, konfrontovat tento seznam s analyzovaným literárním textem a zaznamenat přítomnost či

absenci těchto předem určených vztahů. Mohli bychom si tak například předem stanovit, že si na literárním útvaru budeme všímat, zda jeho struktura není paralelní se strukturou některé hudební skladby, zda je v textu zmíněna nějaká konkrétní hudební skladba či zda postavy provozují nebo poslouchají hudbu. Podobná obsahová analýza by sice byla snadno zobecnitelná, kvantifikovatelná a použitelná k relativně rychlé „obsahové“ analýze velkého množství textů (viz Neuendorf 2002, Krippendorf 2013), rozebrání díla na jeho jednotlivé součástky by ale znemožnilo zachytit komplexitu a význam těchto vztahů v rámci analyzovaného díla. Induktivní, heuristický postup, všímající si nejen analogií formální struktury textu s hudebními protějšky a jednotlivých zmínek souvisejících s hudbou, ale také a především jejich významu v rámci literárního díla jako celku, se proto jeví jako výhodnější varianta.

Tento anti-redukcionistický, induktivní postup souvisí rovněž s tím, že analyzované romány samozřejmě nejsou pouze o hudbě, ale i o jiných věcech, které ovšem často s hudbou nějak souvisí. Tyto souvislosti nelze vypustit a rovněž je nelze předem redukovat na nějakého společného jmenovatele, protože v každém literárním díle jsou tyto souvislosti jiné a podílejí se na jeho komplexitě. Je pravda, že některé literární texty mohou být komplexnější než jiné: věci v nich navzájem souvisejí na více úrovních, ve hře je více prvků a jejich vzájemných vazeb, méně komplexní texty se naopak mohou držet určitých zavedených „formulek a vztahovat se k hudbě relativně jednoduchým způsobem, což komplexitu redukuje. Tvorba literárního díla samozřejmě není soutěž ve vytváření co nejsložitějšího uměleckého artefaktu, naopak: síla uměleckého díla může být často právě v jeho jednoduchosti. Takové jednodušší dílo pak ovšem není třeba analyzovat do takové míry jako dílo komplexnější. Jak uvidíme v následujících částech této práce, Heinesenovi *Ztracení muzikanti* se k hudbě vztahují relativně přímočaře a analytická část věnovaná rozboru tohoto románu je kvůli tomu nejkratší. Naopak Tunströmovo *Vánoční oratorium* se vztahuje k hudbě velmi komplexním předivem vazeb a jeho analýza je proto delší.

Důležitou otázkou je v této souvislosti také to, čeho chtěli autoři tímto vztahováním se k hudbě dosáhnout. Transpozice formální struktury z hudby do literatury (např. sonátová forma v Heinesenovi) je sama o sobě otázkou formy a nemusí mít nutně přímý vztah k významu literárního textu, i když vlastně (což, jak uvidíme, je právě případ Heinesena) samotná tato transpozice může zdůraznit to, že v daném díle nejde ani tak o konkrétní obsah (melodii, zápletku), ale o dodržení v podstatě arbitrárních pravidel, jinými slovy: zdůraznit formu na úkor obsahu. Pokud ovšem naopak transponovaná forma podporuje zápletku, pak forma skutečně souvisí s obsahem a tato jejich interakce může dát vzniknout

nové významové dimenzi – a samozřejmě zvýšit komplexitu vztahů mezi daným literárním dílem a hudbou.

Vzhledem k výše uvedenému obsahuje teoretická část čtyři hlavní oddíly. První oddíl rozebírá argumenty proč není vhodné redukovat umělecké dílo předem zvolenou metodou s odkazem na metodologický anarchismus Paula Feyerabenda. Druhý oddíl se zabývá skutečností, že literární dílo je komplexní artefakt, a co z toho pro naši analýzu vyplývá na základě některých poznatků teorie komplexity. Třetí oddíl představuje dvě komplementární analytické perspektivy, literární komparatistiku a intermediální perspektivu, a srovnává jejich náhledy na vztahy mezi literaturou a hudbou.

2.1.1 Feyerabendův metodologický anarchismus

Jedním z předních odpůrců konceptu vědeckého poznání založeného na pevně daných teoriích, metodách a vědeckých postupech byl filozof vědy Paul Feyerabend, jehož kniha *Rozprava proti metodě* (2001) přináší řadu argumentů podporujících induktivní, heuristický postup, který je základem této práce. Feyerabend tvrdí, že užívání zavedených teorií a metod vlastně neumožňuje nové objevy a pouze tyto teorie a metody konzervuje tím, že analyzovaná data „vytváří“ a následně vykládá právě na základě těchto teorií a metod. Většina významných objevů, které jsou dnes pokládány za příklady úspěšného využití vědeckého postupu, přitom podle Feyerabenda naopak byla formulována *navzdory* dobovým vědeckým teoriím a metodám. Pokud se díváme na předmět našeho zájmu skrze nějakou teorii nebo metodu, jen těžko spatříme to, co je s touto teorií nebo metodou v rozporu, nebo to, čím se teorie či metoda jednoduše nezabývá.

Feyerabend své argumenty ilustruje na příkladu Galileova sporu s církví ohledně heliocentrického názoru: zatímco církevní pozice odmítající heliocentrismus byla podle Feyerabenda „vědečtější“ než Galileův revizionismus, protože byla koherentnější, racionálnější a v souladu s dobově dostupnými fakty, byla to právě Galileova „oportunistická“ ad hoc pozice, která sice šla proti tehdy zavedenému systému vědění, ale která nakonec vedla ke vědeckému pokroku (Feyerabend 2001, 79). Pro dosažení pokroku je proto dobré oprostít se od svazujících teorií, přičemž Feyerabend dokonce proponuje heslo „anything goes“ (ibid., 26).

Rozprava proti metodě je především polemikou proti pozitivistické vědě a jejímu hlavnímu představiteli Karlu Popperovi, který formuloval své myšlenky v často citované knize *Logika vědeckého zkoumání* (1997), a naopak svým způsobem doplňuje dílo Thomase Kuhna *Struktura vědeckých revolucí* (1997), které rovněž zpochybňuje myšlenku vědeckého pokroku založeného na empirickém testování

teorií a formulování pokročilejších teorií na základě nových empirických dat. V souvislosti s cílem této práce je nicméně relevantní především doporučení nedržet se příliš úzce předem daných „svazujících“ teorií a metod. A to zejména proto, že nám jde o postižení komplexity vztahu mezi konkrétními literárními díly a hudbou, přičemž pohled skrze některou specifickou literárněvědní metodu by v tomto ohledu mohl identifikaci této komplexity vlastně zabránit, případně by mohl tuto komplexitu redukovat na něco, co dává v rámci této metody smysl, ale co by již pozbylo právě onu komplexitu, kterou bychom rádi zachytili.

2.1.2 Komplexita

Termín komplexita má svůj specifický význam v přírodních vědách a v informatice, kde vyjadřuje míru složitosti uvnitř nějakého systému nebo organismu, který se vyskytuje buď v chaotickém prostředí, anebo v sousedství jiných systémů, se kterými může být propojen. Slovy jednoho ze zakladatelů teorie komplexity Ilji Prigogina, „ostrůvky řádu plují v moři chaosu“, ale nezvratné, jednostranné plynutí času vede k nárůstu řádu na úkor chaosu (Prigogine a Stengersová, 2001). Zatímco pro evoluci je tedy obecně charakteristické zvyšování komplexity, redukci komplexity je vedle samotných slov či vědeckých termínů také metodické zjednodušování, které umožňuje komplexní fenomény prakticky uchopit. Příkladem této redukce komplexity jsou například vědecké teorie či modely, které zachycují pouze ty vybrané charakteristiky reality, jež jsou považovány za důležité; podstatu této redukce velmi dobře vyjadřuje Mefistofelův citát o šedé teorii a zeleném stromě žití z Goethova *Fausta* nebo srovnání letícího letadla s jeho technickým výkresem.

Některé principy teorie komplexity je možné využít i mimo přírodní vědy. Například princip, že celek je více než pouhý součet částí (např. letící letadlo je více než suma jeho součástí), že všechno souvisí se vším a že relativně malé příčiny mohou mít relativně velké následky (tzv. efekt motýlích křídel), že z prvků nižšího řádu může spontánně vzniknout systém vyššího řádu (autopoiesis) a že nic není stabilní (viz např. Urry 2003). Pokud ovšem přistoupíme na to, že realita je komplexní, literární dílo je komplexní a jeho vztah k hudbě je rovněž komplexní, ocitne se tato práce před problémem, kdy na jednu stranu usiluje o zachycení komplexity vztahu literárního díla a hudby, přičemž na druhou stranu uchopení této komplexity a její teoretická abstrakce vlastně vede k redukci této komplexity, tedy právě k tomu, čemu jsme se chtěli vyhnout.

Možné řešení nabízejí Cohen and Stewart ve své knize *The Collapse of Chaos: Discovering Simplicity in a Complex World* (1994), kde poukazují na to, že za komplexními jevy je často možné najít

něco jednoduchého. Původní teorie komplexity tvrdí, že jednoduché příčiny mohou mít komplexní následky, tradiční deterministická věda se snaží odhalit pod povrchem komplexity jednoduché přírodní zákony, ovšem Cohen se Stewartem poukazují na to, že komplexní příčiny mohou mít jednoduché následky – pokud se ovšem na jev díváme ze správné perspektivy (ibid., 2). Celek tak může být komplexnější, ale také jednodušší než jeho jednotlivé části, je ale třeba ho analyzovat nikoliv prostřednictvím jeho rozkladu na tyto „prvočinitele“, ale právě na jeho vlastní úrovni. A tak celek, který je na jedné úrovni komplexní nebo přímo chaotický, může na jiné úrovni „zkolabovat“ do něčeho jednoduchého, přičemž stejné nebo ekvivalentní výsledky můžeme získat z různých, komplexních, chaotických a nepředvídatelných výchozích podmínek (ibid., 337).

Pokud tyto abstraktně znějící pravidla vztáhneme na komplexní literární dílo nebo na jeho komplexní vztah k hudbě, umožní nám to hledat perspektivy, z nichž se složité a spletené vztahy mezi románem a hudbou budou jevit jednodušeji, aniž bychom přitom museli přistoupit k redukcionismu. Zároveň nám to umožní snadnější srovnání: zatímco složité celky by bylo obtížné porovnávat na úrovni jejich nejvyšší komplexity, pokud na některé úrovni jejich komplexita zkolabuje do nějakého vcelku jednoduchého jevu, bude je možné srovnat snadněji. Konkrétně, vybraný román může například věnovat dlouhé pasáže jednotlivým členům jedné rodiny a jejich zabývání se hudbou, ať už v rovině přemýšlení o hudbě, mluvení o hudbě, provozování hudby či poslouchání hudby; tyto pasáže nejsou repetitivní, neustále se děje něco nového, nicméně jsou zde určité pravidelnosti: hudbu provozují pouze muži (Heinesen) a nebo pouze ženy, zatímco muži hudbu pouze konzumují (Lindgren). Komplexita na nižší úrovni, která by se dala analyticky jen těžko zvládnout, na vyšší úrovni „kolabuje“ do obecnějšího zjištění, že hudba souvisí s pohlavím postav, aniž by však komplexita na nižší úrovni byla popřena – na té totiž závisí, jakým konkrétním způsobem hudba a gender v daném textu souvisí, což je v jednotlivých případech různé.

2.1.3 Intermedialita

Vztah mezi hudbou a literaturou spadá primárně do oblasti intermediálních studií. Mezi zakladatelská díla patří studie Calvina S. Browna *Music and Literature* (1958), které se zabývá strukturálními analogiemi obou oblastí umění. Badatelé, sdružující se v Mezinárodní asociaci pro slovo a hudbu (International Association for Word and Music), ovšem nejsou jednotní ohledně předmětů svého zájmu ani ohledně svých metod, protože muzikologové i literární vědci mají odlišná východiska (Wolf 2009, 134).

Samotná intermedialita je definována jako přímá či nepřímá účast více než jednoho média na procesu označování (signification) a/nebo na sémiotické struktuře dané sémiotické entity („díla“), přičemž tato účast musí být v rámci této entity verifikovatelná (ibid., 135). Širší definice tzv. extra-kompoziční intermediality pak jednoduše postuluje transgresi hranic mezi tradičně odlišnými komunikačními médii (ibid.). Pokud obě definice aplikujeme na hudbu a literaturu, je jasné, že zejména druhá, širší definice odpovídá situaci, kdy román sice na jednu stranu stále vypadá jako pouhý text, zároveň ale svým komplexním vztahem k jinému médiu, k hudbě, tuto vazbu na své původní médium překračuje vzhledem k tomu, že na určité úrovni obsahuje vedle textu také hudbu. Aby bylo možné takovou intermedialitu zachytit, je třeba postupovat interdisciplinárně, a počítat s tím, že vedle zcela zjevných analogií je možné narazit i na hluboké strukturální shody.

Pokud se jedná o formální prvek přítomný v celé řadě médií (např. repetice či variace motivu), jde o tzv. transmedialitu (Rajewsky 2003, cit. in Wolf 2009, 137). Ta se může projevovat rovněž v případech kombinace formy a obsahu nebo i jen samotného obsahu: téma romantické lásky se může objevit např. ve výtvarném umění, filmu, dramatu či opeře. Jelikož téma romantické lásky nemůžeme vztáhnout primárně k některému z těchto médií, protože je na nich prakticky nezávislé, hovoříme o transmedialitě. Existují ovšem rovněž prvky, které se vyskytují v jednom médiu, ale my můžeme identifikovat jejich původ v jiném médiu: v tomto případě se jedná o tzv. intermediální transpozici. Může se jednat o jednotlivé prvky či o celé sémiotické entity, ale také třeba žánry (Wolf 2009, 139), přičemž transpozice může zahrnovat jak formu, tak i obsah, což autorům poskytuje řadu možností. Nejjednodušším příkladem mohou být televizní inscenace divadelních her, zhudebněné básně, hollywoodský blockbuster vycházející z komiksu nebo román napsaný na základě úspěšného filmu.

Intermedialita může mít různý rozsah, jedno dílo může využít z jiného díla pouze malou část a tu buď citovat, nebo na ni odkázat, může ale také reprodukovat či imitovat celé dílo, jeho jednotlivou dimenzi nebo strukturu, nebo může něco z jiného díla evokovat (Wolf 2009, 142-144). Spíše než konstruovat nějaké rigidní typologie možných intermedialit mezi hudbou a literaturou a pak do nich jednotlivá díla škatulkovat je ale podle Wolfa (2009, 147) lepší postupovat heuristicky a využívat typologie (jeho vlastní viz Wolf 2009, 146) především jako vodítko, které nám umožní u jednotlivých případů intermediality určit jejich nejdůležitější rysy.

2.1.4 Komparace

Literární komparatistika se obvykle zabývá srovnáváním literárních textů napříč hranicemi národů,

kultur a disciplín s cílem lepšího porozumění jak textům, tak kontextům, ze kterých vzešly (viz Hrabák 1976). Vychází z teorie jazyka a teorie literatury, ale zabývá se rovněž vztahem literatury k dalším oblastem uměleckého vývoje, a v zásadě je alternativou intermediálního přístupu: zatímco komparatistika na vztahy mezi hudbou a literaturou nahlíží buď z literárněvědní nebo muzikologické perspektivy a obě umění nahlíží jako samostatné entity, intermediální přístup se soustředí na překračování hranic mezi jednotlivými médii a vedle literární vědy a muzikologie čerpá také z mediálních a kulturních studií. (Novák 2013, 11-12). Literární komparatistika tak pohlíží na hudbu jako na zdroj inspirace pro autora literárního textu, přičemž zdůrazňuje rozdíly a shody mezi literaturou a hudbou, intermediálnost se vztahy mezi různými oblastmi umění zabývá na abstraktnější, neutrální půdě obecného „mediálna“ a žádné konkrétní umělecké oblasti nestraní.

Vzhledem k tomu, že tato práce zkoumá tři konkrétní literární texty a jejich vztah k hudbě, patří zjevně do oblasti literární komparatistiky. Její závěry však mohou sloužit také jako východisko pro obecnější zkoumání intermediálního vztahu mezi literaturou a hudbou; oba přístupy ostatně zkoumají podobnou oblast. Komparatistika je ovšem v užším smyslu „naukou o mezinárodních literárních vztazích“ (Pečman 1998, 85), zatímco hudba je univerzální fenomén v tom smyslu, že není primárně závislá na konkrétní kultuře či jazyku, přestože samozřejmě některé hudební formy (např. píseň či opera) obsahují textovou složku a hudební provoz se vždy odehrává v určitém kulturním kontextu.

Pokud tedy v našem případě analyzujeme jeden dánský psaný faerský román a dva romány švédské z hlediska jejich vztahů k hudbě, nejde nám primárně o to, že jsou tyto romány skandinávské, nejde nám o jejich vzájemné rozdíly obecně, nejde nám o to srovnávat jejich ukotvení v národní kultuře a nejde nám ani o problematiku jejich překladu do češtiny.⁴ Jde nám o to identifikovat jednotlivé vztahy těchto textů k různým aspektům hudby, o jejich komplexitu a o jejich různorodost s tím, že po shrnujícím zobecnění závěrů této analýzy můžeme získat lepší představu jak o šířce škály možných kategorií vztahů mezi literárním textem a hudbou obecně, tak o jejich případné spletnosti. To jde již ovšem o záměr, který jde za hranice hlavního zájmu literární komparatistiky a je spíše kompatibilní s intermediálním přístupem.

Jak Charles Ragin uvádí ve své práci *Comparative Method* (1987, 3), srovnávat můžeme v zásadě dvojím způsobem: buď srovnáváme „holistické“ celky, nebo jejich proměnné (v našem případě

⁴ Tato práce pracuje jak s originálními literárními texty, které byly publikovány v jejich původním jazyce, tak s jejich překlady do češtiny. Vzhledem k tomu, že všechny tři překlady jsou na vysoké úrovni a jsou formálně i obsahově věrné originálům, jsou překlady pro účely této práce považovány za ekvivalentní originálům. Pouze v několika označených případech, kdy vzhledem k jazykovým odlišnostem nemohl překlad zachovat některé pro naši analýzu klíčové aspekty originálu, vychází analýza z originálního cizojazyčného znění textu.

spíše aspekty). I v případě zdánlivě holistického srovnávání celků podle Ragina nicméně v skutečnosti srovnáváme konfigurace, tedy vzájemné vztahy prvků, ze kterých se celek skládá. Ragin nebere v úvahu možnost analýzy komplexních celků na různých úrovních, ovšem je třeba brát vážně jeho upozornění, že komparace jednotlivých aspektů („prvočinitelů“) je relativně snadnější a umožňuje nám pokrýt velké množství příkladů, zatímco komparace (komplexních) celků je obtížnější, obvykle je takto možné srovnávat pouze malý počet případů a závěry takového srovnání pak nemusí mít obecnou platnost (ibid., 49-50). Zde je třeba připustit, že naše tři analyzované hudební romány zcela jistě nevyčerpávají všechny způsoby, jakými si literární texty k hudbě mohou vztahovat. Nicméně analýza komplexity těchto vztahů nám může poskytnout alespoň předběžnou představu o tom, jak spletité tyto vztahy mohou (ale ne vždy musí) být. Je třeba také poznamenat, že analýza komplexity se zabývá vztahy celku (systému, organismu, v našem případě celého románu) k jeho součástem či aspektům, což vlastně překonává Raginovu dichotomii holistické celky versus atomistické proměnné.

2.2 Strukturální a obsahové souvislosti

Tento oddíl předznamenává některé konkrétní strukturální a obsahové vztahy hudby a literatury, které pak budou v souvislosti s analyzovanými romány rozebírány v následující části práce. Přestože na základě předchozích argumentů bude analýza postupovat induktivně a heuristicky, to znamená že nehledá v textech konkrétně předem definované vztahy textu k hudbě, ale naopak nejprve nachází jednotlivé souvislosti, které teprve potom kategorizuje, je možné tyto souvislosti předběžně rozdělit na ty, které se týkají především struktury, a na ty, které se týkají především obsahu. Jak uvidíme, strukturální souvislosti mohou spočívat například v rytmu kapitol, referénech, cykličnosti a využívání hlasů, zatímco obsahové souvislosti mohou spočívat například v tematizaci hudby a v jejím spojení s dalšími prvky, například eskapistickou rolí hudby, vztahu hudby a genderu atd.

Ne všechny tyto souvislosti se vyskytují ve všech třech analyzovaných románech, důležitá ovšem není pouze jejich přítomnost či absence, ale především způsob, jak s danou spojitostí autor pracuje. Je třeba také předeslat, že není možné zachytit všechny souvislosti jednotlivých vztahů mezi třemi analyzovanými romány a hudbou – to by daleko přesáhlo možnosti autorky a vedlo k mnohonásobnému prodloužení této práce.

2.2.1 Struktura

Členění kapitol. Delší hudební i literární díla jsou obvykle rozdělena na menší části, například hudební věty, sloky, díly nebo kapitoly (viz Volek 1981). Pokud toto rozčlenění v literárním díle autor vytváří v rámci analogie s hudbou, může postupovat různými způsoby. Počet částí románu může odpovídat počtu částí některé hudební formy nebo konkrétní hudební skladby, jejich různé délce může odpovídat různá délka kapitol. Délka kapitol rovněž může vytvářet rytmus, krátké kapitoly mohou odpovídat rychlému hudebnímu tempu a dlouhé pomalému. Náhlá změna délky kapitol může reflektovat změnu tempa, nebo dokonce „chaos v orchestru“, kdy jednotliví hráči ztratí jednotný rytmus.

Refrény a cykličnost. Pro řadu hudebních forem je charakteristická cykličnost: hudební témata se pravidelně opakují buď doslovně, nebo ve variacích, sloku následuje referén, po sloce a referénu sice může přijít mezihra, ta je ale následována opět návratem ke střídání sloky a referénu atd. Naopak románová literatura je (narozdíl od podstatné části poezie) lineární, zápleтка má svůj začátek, prostředek a konec, ke kterému postupuje. Pokud autor vkládá do svého příběhu ekvivalent hudebního referénu, který se více či méně pravidelně opakuje, vytváří tím vůči linearitě svého příběhu strukturální kontrast. Referén může rovněž posílit sevřenost díla, které by jinak mohlo plynout volněji (viz Volek 1981).

Hlasy a jejich prolínání. Hudební vícehlas kombinuje dvě nebo více melodických linek, které mohou v určitých intervalech následovat jedna druhou (kánón), mohou se doplňovat nebo vůči sobě mohou kontrastovat (Benward a Saker 2003, 269). Literární analogií může být v románu kombinace perspektiv různých postav a střídavé líčení děje z jejich hlediska. Hlas či perspektiva se ovšem během díla mohou proměňovat, mohou splývat a prolínat se v souvislosti s vývojem skladby či děje.

Parodie. Jak uvidíme v analýze Tunströмова *Vánočního oratoria*, Bach ve své stejnojmenné skladbě použil techniku parodie, tedy vlastně koláže již dříve použitých částí či dokonce celých hudebních skladeb, ze kterých vznikla skladba nová (Rathey 2016). Literární analogií hudební alegorie by mohl být auto-plagiát, kdy by autor zabudoval stejný kus textu do více než jednoho románu, nebo obecněji použití existujícího textu v novém kontextu. V případě, že je nějaký vážně míněný text použit pro dosažení komického účinku, může se jednat o parodii v dnešním běžném smyslu slova.

2.2.2 Obsah

Problém standardizace hudby. Čelní představitel tzv. frankfurtské školy zabývající se kritickou teorií

Theodor W. Adorno se ve svém *Úvodu do sociologie hudby* (2015) zabývá tendencí kulturního průmyslu ke standardizaci hudby, což je typické zejména pro populární hudbu. Do kontrastu vůči této tendenci Adorno staví „vysokou“ hudbu, mezi jejíž čelní představitele počítá vedle modernistických experimentátorů především vrcholné skladatele klasické hudby, jakými byli Beethoven, Mozart či Bach. Tito skladatelé podle Adorna usilují naopak o osvobození se od nejrůznějších schémat, standardů a pravidel. To se pak promítá i do společenské funkce hudby. Zatímco standardizovaná pop-music podle Adorna podporuje ideologickou stabilitu společnosti a pomáhá zahlazovat její vnitřní konflikty, „pokroková“ hudba usilující o překonání standardizace může rovněž pomáhat v úsilí o překonání dobové ideologie. Jinými slovy: provozování určitého typu hudby může mít určité společenské, ale i psychologické důsledky.

Hudba jako artefakt nebo hudba jako praxe. Původní pojetí kultury jako sbírky nejvýznamnějších uměleckých artefaktů charakterizuje často citovaná definice britského básníka a kulturního teoretika Matthewa Arnolda z úvodu jeho knihy *Kultura a anarchie* (2014) podle které je kultura „the best which has been thought and said“ [to nejlepší, co bylo myšleno či řečeno]. Toto pojetí v polovině 20. století vystřídala britská kulturní studia a antropologie pojetím kultury jako „the whole way of life“, tedy celkový způsob života (Raymond Williams v eseji *Culture is ordinary* z roku 1958). Provozování určité hudby je v tomto pojetí součástí určité živé kultury, a pokud bychom kulturní dílo zkoumali nezávisle na kultuře, z níž vzešlo a v rámci které funguje, přijdeme o důležitý kontext.

Gender. Literatura i hudba mají svůj genderový aspekt, který se projevuje nejrůznějšími způsoby: mužské či ženské postavy obvykle mají k hudbě určitý vztah, mohou ji provozovat, mohou ji rádi poslouchat, hudba jim může přinášet čistou radost nebo pohlcující zaujetí, hudba je dokonce může živit (Sergeant a Himonides 2014). Vztah postavy k hudbě tuto postavu pomáhá charakterizovat, ženy pak budou mít vztah k jiné hudbě či k jiným hudebním nástrojům než muži; provozování hudby může být genderově segregované – např. pouze muži ovládají hru na hudební nástroj nebo naopak pouze ženy se rodí s hudebním talentem – a nebo naopak stejný vztah k hudbě může spojovat jedince opačného pohlaví, kteří mohou společně hudbu provozovat či konzumovat.

Prostor či úkryt. Hudba jako artefakt ani hudba jako praxe nemají prostorové rozměry, přesto lze v souvislosti s hudbou metaforicky mluvit o její „architektuře“, hudebník nebo posluchač může hudbu

vnímat jako „prostor“, do kterého může vstoupit a opustit tak banální svět každodennosti, prostor naplněný hudbou má obvykle zvláštní auru, která je protikladem každodenního hluku nebo ticha (viz Born 2013). Zároveň se hudba může stát nástrojem úniku z určitého prostoru, například když se talentovaný hudebník díky svému umění dostane z periferie do centra kulturního dění.

3. Tři severské „hudební romány“

Cílem této práce je analyzovat a srovnat propojení tří vybraných severských románů (*Ztracení muzikanti* Williama Heinesena, *Cesty hada na skále* Torgnyho Lindgrena a *Vánoční oratorium* Görana Tunströma) s hudbou. Po stručném představení jednotlivých autorů následuje analýza jednotlivých aspektů, kterými se vybraný román vztahuje k hudbě. Vzhledem k tomu, že analýza postupuje induktivně a nechává se vést nalezenými souvislostmi textu s hudbou, mohou jednotlivé pododdíly analytických kapitol působit na první pohled chaoticky. Prioritou induktivního postupu ovšem není, aby byly jednotlivé pododdíly striktně ekvivalentní. To, že následují logiku nalazených literárně-hudebních souvislostí, znamená také to, že této logice podřizují obsah i proporce jednotlivých podkapitol. Některé souvislosti se vyskytují pouze na jednom či několika místech, jiné prostupují celým románem a postupně se proměňují, anebo se dokonce vyskytují ve více než jednom románu, ovšem obvykle v odlišné podobě. Tomu je přizpůsobena struktura této analytické kapitoly; přehlednému srovnání jednotlivých literárně-hudebních aspektů je věnovaná následující, komparativní kapitola.

3.1 William Heinesen

Faerský, dánsky píšící spisovatel se narodil v roce 1900 v hlavním městě Faerských ostrovů Tórshavnu, kam umístil děj mnoha svých textů. Kromě literatury se věnoval i hudbě a výtvarnému umění. Debutoval v roce 1921 básnickou sbírkou *Arktiske elegier og andre digte* (Arktické elegie a jiné básně), později ve svých básních ubíral na lyrice a na symbolismu a věnoval se více sociálním a politickým tématům. K jeho dalším dílům patří romány *Notaun* (1938, česky vyšel jako *Na severu ostrov září*), *Den sorte Gryde* (1949, Černý kotel), *De fortabte Spillemaend* (1950, *Ztracení muzikanti*), *Moder Syvstjerne* (1952, *Matka Kuřátka*) a také *Det gode Håb* (1964, *Dobrá naděje*). Z povídkových sbírek jmenujme například *Tårnet ved Verdens Ende* (1976, *Věž na konci světa*). V roce 1965 byl za román *Det gode Håb* oceněn Cenou Severské rady za literaturu; nominaci na Nobelovu cenu v roce 1962 odmítl

s odůvodněním, že faerský spisovatel by měl cenu dostat za literaturu ne v dánštině, ale ve faerštině, aby se tím podpořila faerská kultura. Zemřel v roce 1991 ve svém rodišti Tórshavn.

3.2 Ztracení muzikanti

Děj *Ztracených muzikantů* se odehrává v Tórshavnu před první světovou válkou. Popisuje život skupiny muzikantů tvořenou bratry Moricem, Siriem a Korneliem a jejich přáteli magistrem Mortensenem, bývalým námořníkem Olem a učitelem Bomanem. Ti z nich, kteří hudbu pravidelně provozují, se věnují hlavně klasické hudbě, většina z nich hraje na více hudebních nástrojů než jen na jeden. Často společně něco slaví, rádi se baví a snaží se život si užívat. Skupina kolem vedoucího spořitelny Ankersena ale trvá na přísnějších pravidlech a nutí ostatní k omezování alkoholu a jiné zábavy. Tento přístup se u muzikantů a jejich přítel nesetkává s velkým nadšením a kvůli tomu dochází k menším či větším střetům mezi oběma skupinami. Velkou roli v románu hraje hudba – většina hlavních postav se hudbě věnuje velmi často a na poměrně vysoké úrovni (vzhledem k místu a době, kdy se děj odehrává), a také struktura románu vykazuje hudební vliv.

Román má čtyři části a svojí strukturou se otevřeně hlásí ke čtyřvěté sonátové stavbě; hudba je klíčovým prvkem děje a hlavními postavami jsou muzikanti, kteří hudbu provozují. V této části se proto budeme nejprve zabývat sonátovou formou a tím, jak ji Heinesen přenesl do struktury svého románu, poté zanalyzujeme to, jakou roli hudba v Heinesenově příběhu hraje. Jak uvidíme, román se velmi pevně a velmi vynalézavě drží sonátové formy, čemuž je podřízen děj, který je tím poněkud upozaděn. Heinesen tak na jednu stranu projevuje spisovatelskou virtuozitu, na druhou stranu riskuje, že požadavek držet se v románu pevně sonátové formy vyústí v poněkud krkolomné vyprávění, kde logika obsahu podléhá logice formy.

3.2.1 Struktura

Abychom mohli porovnat stavbu Heinesenova románu a stavbu sonáty, musíme se nejdřív podívat, jak sonáta obvykle vypadá, jaké jsou její části a jaké jsou jejich obvyklé znaky.

Sonáta má obvykle tři nebo čtyři hlavní části, tzv. věty, které jsou tematicky a tonálně navzájem těsně propojené. První věta má rychlejší tempo, uvádí hlavní téma sonáty a většinou má tzv. sonátovou formu. Druhá věta je zpěvná, má pomalejší tempo a často obsahuje variace na hlavní téma z první věty. Ve čtyřvěté verzi následuje taneční věta, která ve třívěté verzi sonáty chybí, poslední věta je pak typicky rychlá a má různé formy. Pokud tedy o některé skladbě víme, že je to sonáta, můžeme snadno

odhadnout, jakou strukturu bude mít. Nevíme sice, jaký bude mít konkrétní hudební obsah, ale forma je daná a zkušený posluchač ví, co kdy zhruba očekávat a jaké tempo budou jednotlivé části mít.

Podíváme-li se na obsah *Ztracených muzikantů*, sonátová struktura je autorem explicitně zdůrazněna. Čtyři části, ze kterých se román skládá, autor nazývá „věty“ a u jednotlivých vět a dokonce i u kapitol vždy v názvu předestírá hlavní body nebo průběh děje, takže stejně jako můžeme předem zhruba tušit stavbu sonáty, můžeme u *Ztracených muzikantů* zhruba tušit průběh děje. V souladu s výstavbou sonáty staví Heinesen i svůj text – první věta, která uvádí téma skladby, se v románu jmenuje „První věta, kde se představují muzikanti, jejich rodinný kruh a přátelé“. Autor tedy analogicky k představení hudebního tématu představuje románové postavy, se kterými bude následně dále pracovat. Ve druhé větě, kde by se mělo rozvíjet téma představené v první větě, Heinesen rozvíjí příběhy postav, které představil v první větě: „Druhá věta, kde se začínají dít podivné věci“. Navazuje zde na první větu a využívá to, co v ní představil, k dalšímu vývoji skladby/textu. Třetí věta (ve *Ztracených muzikantech* ta, „která přináší líčení velké a rušné, i když poněkud zmatené svatební hostiny, kdy si netvor Matte-Gok hledí jen vlastního prospěchu“) bývá ve čtyřvěté sonátě taneční větou, často ve formě menuetu nebo odvozeného typu skladby, scherza. Čtvrtá a závěrečná věta (kterou Heinesen pojmenovat jako tu, „která přináší truchlivý závěr, ale zároveň naději na něco nového a lepšího“) bývá zakončením skladby, je často zase v rychlejším tempu a může mít formu tzv. sonátového ronda.

Podívejme se na jednotlivé „věty“ románu ve vztahu k větám sonáty detailněji.

První věty sonát mívají formu, která vznikla v období klasicismu a která obvykle sestává z expozice, provedení a reprízy. Každá z těchto částí se pak ještě skládá z různých podčástí (expozice z hlavního, vedlejšího a závěrečného tématu; provedení ze vstupního úseku, vlastního provedení a návratového úseku a repríza z hlavního a vedlejšího tématu). Do takovýchto detailů nicméně Heinesen nezacházel a zůstal, u původního obecnějšího pojetí první věty jakožto části, ve které předkládá k prvnímu seznámení materiál, který bude dále používat a rozvíjet. Přestože se k některým tématům vrací, dochází k tomu spíše v průběhu celého textu než v jeho jednotlivých, přesně vymezených větách.

1. V první větě autor uvádí na scénu většinu svých postav – zejména hudebníka Kornelia, stavitele Aeolových harf, jeho tři syny, Morice, Siria a Kornelka, Moricovu ženu Elianu a jejich tři děti, včetně syna Orfea, věštkyni Uru a její slepou dceru Kornelii, učitele Bomana a vedoucího záložny Ankersena. Většina z nich bude hrát důležitou roli i v dalších částech textu. Stejně jako sonátová první věta střídá i Heinesen v první větě prozaičtější a lyričtější témata. Například v první, druhé a čtvrté kapitole se

zabývá Korneliem a jeho syny, když popisuje průběh svatby, pohřbu a život v domě Bastila. Ve třetí a páté kapitole popisuje noční výlet na blízké ostrovy před východem slunce a Kornelkovo hledání pokladu. K jisté nápodobě obvyklé stavby první věty tedy dochází jen částečně, a to v hlavních rysech.

2. Druhá věta bývá ve srovnání s ostatními větami sonáty pomalá. Heinesen vytváří analogii pomalejšího plynutí délkou druhé části: druhá věta ve *Ztracených muzikantech* má oproti ostatním větám dvakrát až třikrát více stran a výrazně více kapitol: zatímco ostatní věty jich mají osm, druhá věta jich má třináct. A nejen to, kapitoly jsou zde v průměru delší než v ostatních větách, takže Heinesen vytváří pocit zpomalení i v tomto ohledu. V důsledku toho je druhá část o mnoho obsáhlejší než ostatní věty a v souladu s funkcí druhé věty v sonátě rozvíjí materiál představený ve větě první: ukazuje především jednání a příběhové linky jednotlivých postav, ale také obohacuje příběh o další postavy (například Matte-Gok nebo syn hraběte Karl Erik).

3. Třetí věta bývá v sonátě větou taneční, která mívá podobu menuetu, po kterém následuje trio – část psaná pro tři nástroje. Občas může třetí věta místo menuetu obsahovat scherzo, opět následované triem. Tanec samotný není vyloženě tématem třetí věty *Ztracených muzikantů*, dochází zde nicméně k interakci dvou odlišných až protichůdných sil, což je něco, co platí i pro menuet coby párový tanec (tedy tanec, kde tančí muž a žena). Menuet je ale také společenský tanec, který tančí větší množství párů tanečníků. Analogicky, do situace popisované ve třetí větě Heinesenova románu jsou zahrnuty prakticky všechny dříve představené postavy s výjimkou těch, které se třetí věty nedožily. Dvě protichůdné síly menuetu v této románové větě představují svatebčané Sirius a Julie včetně rodiny, přátel a přívrženců na jedné straně a Ankersena, abstinenčního spoleku Ydun a jejich názorových souvěrců na straně druhé. Na rozdíl od hudební sonáty se tyto dvě síly nestřetnou v tanci, ale v bitvě – z Ankersenova pohledu v bitvě o mravnost, z pohledu druhé strany v boji za svobodu zábavy a radosti.

Po tanci se lidé obvykle rozejdou – buď aby si odpočinuli nebo našli na tanec jiného partnera. Ve druhé části třetí věty odchází z příběhu několik postav, které buď odjíždějí či utíkají (jako hrabě Oldendorp s Černou Miou), nebo to mají v úmyslu (Matte-Gok), případně odcházejí ze života (Mortenson).

V prostřední části menuetu obvykle začíná již zmíněné trio, tedy část pro tři nástroje. K tomu nacházíme paralelu ve svatební noci Siria a Julie – zatímco Sirius odpočívá v kovárně, Julie bloudí sama po venku

a neví, co má dělat, takže si sedne sama do zahrady, kde je překvapena Matte-Gokem, který ji za lavičkou hrubým způsobem přinutí k sexu. Ačkoliv podobná „tria“ nemusejí být v milostných vztazích úplně neobvyklá, toto se odehrává přímo o svatební noci, což úplně běžné není.

4. Čtvrtá věta v sonátě je věta závěrečná, mívá často stavbu zvanou sonáta-rondo, což je rondový prvek aplikovaný na sonátovou formu. V hudbě to znamená opakování témat a jejich variace v určitých stanovených tóninách například podle nejjednoduššího modelu AB'AC"AB, kde A je tzv. téma, které je celkem třikrát přehráno v základní tónině, a B a C jsou tzv. epizody, které se vyskytují mezi opakováním základního tématu a s výjimkou poslední epizody jsou v jiné než základní tónině.

Pokud bychom takové schéma chtěli smysluplně přenést z hudby do literatury, může to být značně komplikované: v hudbě nejsou časté repetice (doslovné opakování nějaké části skladby) na překážku, ale pro literaturu je to – s výjimkou poezie – jen těžko únosné. Ve čtvrté větě *Ztracených muzikantů* nicméně při bližším pohledu narazíme alespoň na variace stejného tématu.

V první kapitole se kromě extatických zážitků v abstinenčním spolku Ydun Moric rozhodne, že cestou na parník zabije Matte-Goka, pak pošle Elianě peníze po moři v lahvi a zapálí si loď, čímž spáchá sebevraždu. Ve druhé kapitole Eliana stále věrně čeká na Morice. Advokát Wennigstedt na ni pomýšlí jako na svou budoucí ženu, zakoupí mandlovnu a nechá v ní Elianu i s dětmi bydlet. Také náhodou najde Moricovu láhev s penězi pro Elianu, tři měsíce o tom přemýšlí, pak se rozhodně pro stranu dobra a chce Elianě peníze předat. Před samotným předáním sice zemře, ale Eliana může v mandlovně, kterou jí odkázal, zůstat. Ve třetí kapitole je popisováno Siriovo snění a pozorování měsíce poté, co se přestěhoval do Mac Battova pokojíku na prodejnu. Čtvrtá kapitola popisuje Orfea a jeho cvičení na housle, jeho kamaráda Petra, se kterým pak společně poslouchají gramofonové desky, a dojde k zápletce s dívkou Titty, již si Orfeus personifikuje jako svou snivou postavu Tariru. Petr v Orfeovi vyvolá jeho první milostnou krizi, když mu poví, že Titty má o Orfea zájem, což dotyčného ochromí natolik, že téměř přestane na housle. Pak mu ale Petr řekne, že to nebyla pravda a že se s Titty zasnoubil on, což Orfea rozzuří, s Petrem se popere a s převahou vyhraje. Pátá kapitola popisuje Orfea v komoře na haraburdí v teskné a osamoceně náladě, hrajícího na housle a později na citeru. V šesté kapitole se spolku Ydun podaří prosadit zákaz alkoholu, což vyvrcholí ve společnou oslavu nad jídlem, kterou ale Ankersen neschvaluje a odchází. Sedmá část zastihuje Siria, jak leží v posteli ve svém pokojíku a sní – a během bouře pak zemře. Konečně osmá část pak popisuje Orfea v učení u malířského mistra Mac Batta, který je popudlivý a od kterého se proto Orfea pokusí zachránit Ole Brandy – na

parníku, který právě připlul, cestuje i koncertní mistr a Ole Brandy domluví jeho schůzku s Orfeem. Mistr je jeho hrou nadšen a Orfeus odplouvá.

V souvislosti se sonáto-rondovou formou můžeme v tomto stručně vyličeném ději identifikovat motivy, které se jednotlivými kapitolami prolínají. Nadšení ve spolku Ydun panuje v první a šesté kapitole, i když v té je oslava zkalena Ankersenovým odchodem. Cesta na loď se objevuje v kapitole první (Matte-Gok chce na loď, Moric ho tam veze, ale cestu nedokončí) a osmé (Orfeus odjíždí s plachetnicí Albatros za lepším životem, má naději na lepší budoucnosti) – v obou případech jde jen o cestu na loď, jednou úspěšnou, jednou ne. Morální dilema, jestli něco obětovat i za cenu vlastní ztráty, objevíme v kapitole první (Moric obětuje život za to, že zbaví svět Matte-Goka) a druhé (advokát Wennigstedt obětuje svůj dobrý pocit závislosti Eliany na něm tím, že se rozhodne jí povědět o penězích od Morice, což ale zároveň může zmařit naději Eliany na Moricův návrat). Téma smrti najdeme v kapitole první (smrt Matte-Goka a Morice), druhé (smrt advokáta Wennigstedta) a také v páté (prokletí komory na haraburdí kvůli oběšení se obchodního správce v oné místnosti) a sedmé (smrt Siria). Čekání na lásku autor popisuje v kapitole druhé (Eliana stále nadějeplně čeká na Morice) a páté (marná touha Orfea po Titty jakožto Tariře). Hudba a její provozování je líčeno v kapitolách čtyři (Orfeus hraje na housle, s Petrem poslouchá gramofon, pak ve stavu polosnové zamilovanosti *nehraje* na housle), pět (Orfeus hraje na housle, pak na objevenou citeru) a osm (setkání Orfea s hudebníkem z lodi Albatros). A Tarira se objevuje v kapitolách čtyři, pět a osm. Můžeme proto konstatovat, že autor svá menší motivy používá opakovaně a v různých variacích – tedy velmi podobně jako se toto děje u sonátové formy.

Co se týče celých kapitol, tedy celků o jednu úroveň výš, je tomu podobně jako již dříve u první „věty“, kde první, druhá, čtvrtá, šestá kapitola jsou spíše prozaičtější, zatímco třetí pátá a částečně i osmá jsou lyričtější. Když se podíváme na stavbu čtvrté „věty“, autor postupuje podle podobného vzoru, kde třetí, pátá a sedmá kapitola jsou lyričtější než kapitoly ostatní. Ve třetí a sedmé kapitole zastihneme Siria ve svém pokojíku, jak sní a zaobírá se myšlenkami na přírodu, na měsíc, a kde utíká od skutečnosti do svého snového světa. To samé činí Orfeus, jeho synovec, v páté kapitole. Pokud bychom chtěli najít paralelu v hudbě, popsali bychom to nejspíš jako provedení tématu v základní tónině, poté opakování v tónině harmonicky příbuzné (nejčastěji dominantní), a pak opět návrat do základní tóniny, což je struktura sonátové formy.

Tuto sonátovou formu tedy mají první a čtvrtá věta, což je u hudební sonáty obvyklé. Druhá a třetí popsaný vzorec nenásledují, ale zase do značné míry splňují parametry druhé a třetí věty ve čtyřvěté skladbě. Lze tedy konstatovat, že Heinesen ve svém textu následoval strukturální prvky sonáty

do nejmenšího detailu a prakticky každý prvek sonátové formy má v románu svůj analogický protějšek.

3.2.2 Hudba jako motivický prvek

První zmínkou o hudbě, na kterou v textu narazíme, je zmínka o Aeolově harfě, kterou postavil Kornelius Isaksen ve věži kostela a jejímž zvukům naslouchal se svými třemi syny. Aeolova harfa v textu hraje důležitou roli: je to nástroj pojmenovaný po řeckém bohu větru Aeolovi (Aiolovi), což dodává faktu, že ji Kornelius postavil a vystavil větru na kostelní věži, poněkud sarkastický nádech. Nástroj je obvykle sestaven z ozvučné desky a z několika strun z kůže napnutých tak, aby vydávaly buď stejný tón, nebo harmonický souzvuk. Skutečnost, že tento konkrétní nástroj nerozeznává člověk, ale vítr, vede k pocitu určité nadpozemskosti – člověkem tuto hudbu může ovlivnit velmi málo, prakticky jen tím, jak nástroj sestaví a kam ho umístí.

Pocit fascinace z takového nadpozemského hudebního nástroje je pak možným impulzem Korneliových tří synů, aby se všichni později věnovali hudbě, přičemž Siria to mohlo podpořit v jeho pozdějších poetických sklonech: „Tři jeho synové byli proto příliš často odkázáni sami na sebe a musili se protloukat, jak to šlo. Leč v jejich duších setrval neklidný duch stavitele Aeolových harf a projevil se mimo jiné u všech tří dětí nezměrnou láskou k hudbě.“ (Heinesen 1958, 7)

Naproti tomu když Korneliův vnuk Orfeus o mnoho let později zbytky Aeolových harf uslyší, vyděsí ho to, protože harfy už neznějí ani nevypadají krásně; navíc se přitom dozví, že jeho dědeček i otec a otcovi bratři jsou blázniví. To citlivého Orfea ovlivní a v myšlenkách utíká k Tariře, své bájně postavě, která zahání jeho špatné sny.

Aeolovy harfy v románu mohou symbolizovat také průběh života, když ke konci textu jsou už staré a opotřebované: „Letí spolu nocí a na okamžik se zastaví nahoře v kostelní věži, kde to na neproniknutelně tmavé půdě zní podivným a opuštěným zvukem starých vyschlých zbytků Aeolových harf.“ (Heinesen 1958, 260)

3.2.3 Řecká mytologie

Heinesen evidentně rád vnášel do textu zmínky o postavách z řecké mytologie – Elianu, Moricovu osmnáctiletou ženu nechal Siriem přirovnat k Afroditě, řecké bohyni krásy. Svého syna Moric pojmenoval po největším pěvci řeckých mýtu Orfeovi. Sirius své platonické lásce Leonore složil báseň Marsyas o hudebníkovi, který po prohře s bohem Apollónem v soutěži o co nejkrásnější hudbu zemřel

strašnou smrtí stažením z kůže, což Siriem pohnulo natolik, že „dal do své básně milosrdnou *Psyché*, která kůži rozřezala na proužky a zkroutila je v struny do Aeolovy harfy, kterážto až na věky vydává božskou hudbu“. (Heinesen 1958, 63) O Bohu Aeolovi jsme už mluvili v souvislosti s Aeolovými harfami.

Další postavou z řecké mytologie zmíněnou v textu je řecký hrdina Odysseus, v římské mytologii zvaný Ulysses. V souvislosti s námořnickou písní Olysses dochází k ironické situaci, kdy vedoucí záložny Ankersen nezná kontext a píseň Olysses opilého Oleho Brandyho pokládá za náboženskou píseň.

Oba světy, svět skutečnosti a mýtů, se navzájem plynule prolínají: „Det velkendte skisma mellem realisme og myte er hos William Heinesen et både-og. Realisme og myte er samarbejdende størrelser med flydende grænser.“ (Isaksen, s. 102)

Naprostá většina výše uvedených postav z řecké mytologie nějak souvisí s hudbou – Orfeus, Marsyas, Apollón, částečně i Psyché a kvůli tomu, že jeho příběh byl převeden do písně, i Odysseus. Heinesen tedy z řecké mytologie vybral několik postav souvisejících s „muzikou“ (což je slovo shodou okolností odvozené od múz, bohyní múzických umění) a zakompomoval je a jejich příběhy do svého textu. Nevybral samozřejmě všechny, nicméně jejich výběr určitě není náhodný.

3.2.4 Hudba a její funkce v průběhu života

Hudba provází hlavní protagonisty románu po celou dobu jejich života. Žijí ve společenství lidí, kteří hudbou slaví svatby a loučí se s mrtvými příbuznými a přáteli. Bratři si v produkci i tvorbě hudby brzy vystačí téměř sami:

Na zahájení /svatby/ zapěl mužský sbor, kde ženich sám působil co první tenor, skladbu „Za kouzelného svítání“, kterou pro slavnost napsal Sirius a již zhudebnil Kornelek, který se tu po porvé představil jako skladatel. Pak zahrál smyčcový kvartet, kde ženich hrál první housle, Haydnovo Andante cantabile pro sólové housle a pizzicato.

(Heinesen 1958, 8)

O odstavec později už ale hudba plní smuteční funkci: „Za několik dní starého ševce pochovali, mužský sbor mu pěkně a citlivě zazpíval u hrobu.“ (Heinesen 1958, 8) Hudba je tu tedy něco jako univerzální fenomén, který pomáhá lidem vyrovnat se s emocemi nejrůznějšího druhu.

Přestože doba, místo a ekonomická situace nedovolovaly bratrům věnovat se hudbě profesionálně, i tak je pro ně nenahraditelná:

Přes to, že Moric zastával toliko prosté povolání převoznické, naznačili jsme již, že to byl muž, který byl v nezvyklé míře tělem i duší oddán hudbě. Měl výborný hlas, nedělával drahoty, když se mělo zpívat při svatbách či pohřbech, a pak hrával i k tanci, jakmile se naskytla příležitost. Hrál na housle, na violu, na lesní roh, na flétnu a na klarinet. Ne snad že by ovládal některý z těchto nástrojů jako hudebník z povolání, ale když se muzicírovalo, býval skvělý, zejména pokud šlo o hru na housle.

(Heinesen 1958, 9)

Když se Moricovi narodí syn, má velké dilema, jaké jméno pro něj vybrat, aby bylo dostatečně hudební. Učitel hudby Boman mu napíše seznam možných jmen, z nichž všechna patří více či méně známým skladatelům a hudebníkům, s výjimkou jména Orfeus, což je hudebník a pěvec z řeckých mýtů. A právě to Moric, syn stavitele Aeolových harf a manžel krásné Afrodity, nakonec vybere. Linka řecké mytologie se tak prolíná do další generace. Učitel hudby Boman posílá Moricovi blahopřejný dopis a přikládá k němu báseň o Orfeovi, báseň od Ibsena pro Griega, kterého obdivuje, zatímco Grieg Ibsena respektuje pouze z povinnosti a nelíbí se mu příliš Ibsenova náklonnost k alkoholové zábavě, která v jeho představě často zahrnovala také „nějakou“ hudbu. (de Figueiredo, 2015) Proto může být Bomanova poznámka k Moricovi, aby to nepřeháněl s pitím, chápána ironicky.

3.2.5 Hudba a nálada

Pro rodinu a okruh kolem tří bratrů je hudba, až na výjimky jako jsou pohřby, radostí. Není zcela přesně možné určit, jestli mají radost, protože dokáží provozovat hudbu, nebo naopak, hudba jako by šla s radostí ruku v ruce. „Takoví byli ti synové stavitele Aeolových harf, pořád něco oslavovali.“ (Heinesen 1958, 11) Někdy hudba jen dokresluje atmosféru situace: „Když se malá společnost usadila na Orkenských ostrovech, vzal Moric housle, a zatímco Eliana vybalovala jídlo a kávu a kladla je na hladkou a čistou skálu, hrál s vervou a s obtížnými dvojhmaty zvláštní, štěstím dýšící andante z Pergolesiho Concertina v f-moll.“ (Heinesen 1958, 12) Ne všichni však preferují radostnou hudbu: „V druhém bytě, s okny na východ a velmi malém, bydlel truhlář Josef. Říkalo se mu „Pohřební kohout“, neboť ochotně a s velkou zběhlostí zpíval při pohřbech.“ (Heinesen 1958, 17) Pokud jde o vztah hudby a nálady, nemusí hudba fungovat pouze jako prostředek k jejímu vyjádření. Může také náladu

ovlivňovat:

Někdy se mu objevil na tváři zvláštní šťastný úsměv a Boman se, přes šedou bradku a vrásky, podobal chlapci, poněkud rozpačitému, který je na hostině při oslavě narozenin. Když tito muži hráli, měli v sobě celkem vzato něco dětského, hlavně když s něčím dobře začali a když to pak už jelo samo. Jak tam seděli, rysy se jim uvolnily, a jak pokorně naslouchali, slzely jim oči. Přísný a podezřivý magister Mortensen vypadal jako vtělená dobrota.

(Heinesen 1958, 19)

Z úryvku vyplývá, že často nešlo jen o změnu nálady, ale o objevení něčeho skrytějšího v mysli člověka – dítěte v něm, které bylo díky hudbě zase na chvíli objeveno a dostalo prostor k projevení své dětské radosti. Ostatně podobný prvek (hudba jakožto cesta do dětského světa) se objevuje u Sidnera v Tunströmově *Vánočním oratoriu*.

U *Oratoria* ještě uvidíme, jakou funkci v textu hraje ticho, tedy absence hudby nebo zvuku. U *Ztracených muzikantů* ale má i prázdnota a ticho nějaký zvuk: „A prázdnota hrozně zvoní v opuštěném bytě magistra Mortensena. Úchvatně a srdceryvně hrají zoufalé housle samoty, v horečkách temně tepe cellové pizzicato prázdnoty.“ (Heinesen 1958, 223-4) Imaginace a hudební založení muzikantů zaplní i ticho zvukem nebo jeho představou. V některých životních situacích už ale nepomůže ani hudba, například když muzikanty a jejich rodiny zdrtí uvěznění Kornelia, který se přiznal k nespáchanému zločinu: „Moric je/ teď i neklidný a roztržitý, houslí se netkne a docela zmlkl i jeho zpěv, dříve tak veselý.“ (Heinesen 1958, 234) Ani Moricovi přátelé ho nedokážou rozveselit, protože sami už také nezpívají ani nehrají. Přechodné skoncování s hudbou má ale někdy také úplně jinou příčinu, například když se Orfeus zamiluje do Titty, kterou si v mysli zaměňuje s Tarirou: „Dokonce skoro přestává i hrát na housle. Je prostě zamilovaný, je stále bledší a hubenější a má chorobný úsměv a zasněný pohled.“ (Heinesen 1958, 256)

3.2.6 Hudba jako práce

Většinou hudba přináší hudebníkům radost, podle učitele Bomana ale nadání zavazuje k tvrdé práci: „Stojí to vytrvalost a houževnatost, Orfee, ve spaní člověk nic velkého nedosáhne, člověk musí především dřít jako kůň, musí být posedlý, musí být úplný blázen /.../ Je ti jasné, že jméno Orfeus zavazuje?“ (Heinesen 1958, 79-80) Zároveň do Orfea vkládá velké naděje na to, že chlapec jednou něčeho v hudbě dosáhne a to mu umožní žít lepší život na lepším místě, čímž by splnil sen rodiny a

přátel: „/.../ ty musíš /.../ *prožít*, o čem jsme my ostatní jenom snili a pachtili se za tím, ty musíš být opravdový hudebník, skutečný vítěz!“ (Heinesen 1958, 79) Slovo „vítěz“ tu nabízí dvě základní vize: v jednom významu by se jím Orfeus stal v tom smyslu, že by se mohl profesionálně věnovat něčemu, o čem ostatní jen snili, mohl by žít jen hudbou. V druhém významu by vyhrál, kdyby se mu povedlo opustit místo, kde provozovat hudbu na nejvyšší úrovni není dost dobře možné; vymanil by se z toho, co ostatní spoutalo, a hudba by byla prostředkem k tomu.

K takovému styku se světem velké hudby dochází jednou, když k břehům města připlouvá islandský parník s Hamburskou filharmonií na palubě. Orchestr se ve městě objeví jako zázrak, zahraje jeden koncert a zase se nalodí k odjezdu. Pro orchestr to byl jeden z mnoha koncertů, pro místní životní zážitek. Zvláště hudebně citlivého Orfea a jeho učitele Bomana koncert zasáhne, nemocného Bomana ostatně tak emocionálně vyčerpá, že pár hodin po koncertě zemře. To, že si Boman vybral Orfea jako toho, kdo mu má zahrát na pohřbu, je jen důkazem obzvláště silného vztahu mezi učitelem a žákem. Orfeus během koncertu myslí i na něj, během hraní ho však hudba zcela vtahuje: „Pohled na všechny ty nástroje vyrážel Orfeovi skoro dech.“ (Heinesen 1958, 81) A o chvíli později: „Orfeus docela zapomněl pozorovat nástroje – tlumená žaloba basů mu sevřela hrdlo, že musel zavřít oči.“ (Heinesen 1958, 82) Úlevu mu naštěstí přináší další skladba: „Když zazněla známá melodie, hraná bezstarostnými houslemi, při čemž všechny ostatní nástroje se jenom tlumeně smály, proběhl Orfeem náraz nadšení.“ (Heinesen 1958, 83)

Jak uvidíme v následujících analýzách zbylých dvou románů, je pojetí hudby jako práce v těchto případech u Heinesena v protikladu k pojetí hudby jako radosti u Lindgrena a Tunströma. Profesionalizace hudebníka zde může být uvedena do souvislosti se ztrátou aury hudby jako něčeho zvláštního až magického, pro Orfea se stává do značné míry součástí každodenního života, přestože i nadále při provozování hudby může pociťovat radost.

3.2.7 Hudba a barva

Hudba s sebou nenese pouze zvukový vjem, ale může souviset i s dojmem barvy: „Tím získávala temná krajina červenavý přísvit, který mohl vypadat, jako by jej způsobil jakýsi nadpřirozený zvuk pozounu.“ (Heinesen 1958, 12) Někdy tyto dva fenomény nemusí fungovat pouze jako rovnocenně související prvky, ale barva může hudbu jakoby přímo zabarvovat: „Kamna byla rozpálena do červena, červenavé bylo světlo velké plechové lampy u stropu, hudebníkům zčervenal hřebínek a dokonce i hudba jako by dostala červenavý nádech.“ (Heinesen 1958, 19) Jindy prostě jen barva světla připomíná barvu tónu,

třeba když se Sirius dívá „do propastně žlutého světla pozdního odpoledne, které nyní začíná nabývat slabě červeného odstínu, což připomíná vzdálený zvuk pozounu“. (Heinesen 1958, 271) Barva také může vyjadřovat určitou vlastnost hudby nebo stav mysli a srdce člověka, který ji provozuje: „Jednou v noci má Orfeus sen, že sedí ve sklepe Bastily a naslouchá hudbě jako za starých časů. Není to však srdečná, červená hudba z dřívějšíka, je to hudba, která uhání s podivným neklidem, plná stesku a touhy.“ (Heinesen 1958, 260) Jindy naopak hudba šíří světlo kolem sebe: „Primarius Moric tam však seděl rovně jako svíčka a tóny se linuly z jeho nástroje jako šťastné paprsky slunce.“ (Heinesen 1958, 20) Takhle schopnost hudby může být využita i jako kompenzace okolních podmínek:

Široké a jako sluncem ozářené Haydnovo Largo. Slyšel jednotlivé nástroje, malé sólo cella, váhavé a chromatické, kdy skladba na okamžik potemní, jako když přes slunce přejde mráček, aby pak zase vproudila do laskavého hřejivého světla. Ba, to Largo bylo pěkné, bylo v něm sluneční světlo a hezké dny. /.../ Zatím co kolem člunu hvízdal v dlouhých nárazech vítr a snášela se zvolna noc.
(Heinesen 1958, 47-48)

3.2.8 Hudba a vztahy

Hudba, která dokáže v lidech probouzet laskavější emoce, dokáže lidi rovněž spojovat. Moric poznává svou ženu Elianu v Bomanově pěveckém sdružení a hudba jejich vztah posiluje: „Ale jemu, Moricovi, pomohla hudba. Setkali se s Elianou ve společné radosti z hudby.“ (Heinesen 1958, 49) Kornelek objeví svou nastávající v chatrném domku věštkyň Ury. Její nesmělá a slepá praneteř Kornelie prý někdy stávala venku a poslouchala z dálky hudbu z Bastily, jak se jmenoval dům, ve kterém většina hudebníků bydlela. Avšak pro Kornelia paradoxně nebylo vždy snadné snášet Korneliinu lásku k hudbě, když si později uvědomil, že Kornelie vlastně nemá ráda jeho, ale jeho violoncello.

Je místy až fascinující, jak dokáží muzikanti zahrnout hudbu do svého života a jak přirozenou pomoc jim poskytuje. Jako příklad můžeme uvést situaci, kdy Siriovi nepřijali k vydání v novinách jeho lyrickou báseň, což ho velmi mrzelo. Když se vrátil domů, chopil se jeho básně Kornelius a zhudebnil ji, potom se vydali s Moricem a Elianou na mys k moři, kde Moric zkoušel přijít na další variace hudby hodící se k Siriově básni. (Heinesen 1958, 36) Hudba tak pomáhá vyjádřit vzájemnost, rodinnou a přátelskou soudržnost a podporu, která by se jinak, například slovy, vyjadřovala příliš obtížně. Hudba tu tedy funguje i jako prostředek k nonverbální vztahové komunikaci.

3.2.9 Hudba a vědomí

Další funkcí hudby je její schopnost léčit a vytrhávat z nepříjemných stavů. Je to vlastně další příklad nonverbální komunikace, kterou hudba umožňuje: dosáhne do vědomí člověka tam, kam slova nedosáhnou: „Přinesl housle a Orfeus v dřímotách slyšel, jak tóny putují, hluboko zdola do výšek, a najednou se kolem něho rozsvítilo a cizí vidiny z horeček se shlukly ve dveřích a měly co dělat, aby zmizely.“ (Heinesen 1958, 39) Někdy naopak může hudba člověka do stavů změněné mysli provázet: „Po velkém přemáhání upadl do mučivé dřímoty, plné bláznivých a hrozivých snů. Zdálo se mu, že sedí nahoře ve věži u otce a naslouchá mnohohlasému nářku Aeolových harf. Pojednou se však sám mění v Aeolovu harfu, vítr mu fičí mezi žebry a rozehrává hudbou jeho napůl uschlá střeva...“ (Heinesen 1958, 56) Další nuancí tohoto jevu je schopnost zmírnit skutečnost, která naléhá zvenku, a zjemnit přechod mysli do této skutečnosti – jako se stalo Moricovi, kdy na své lodi bez fungujícího motoru upadl do lehce halucinačního polospánku a zvuk připlouvajícího parníku se mu do snů vkrádal v podobě vytrvalého zvuku pozounu.

3.2.10 Umění jako prostředek úniku

V jednom z předchozích oddílů jsme se věnovali přecházení mezi světem skutečnosti a světem mýtu. Podobný princip platí také pro dvojici svět skutečnosti a svět fantazie (resp. umění). Umění, přesněji řečeno hudba a hlavně pro Siria i poezie, představuje pro muzikanty svět, kam mohou utéct před skutečností, která může někdy být příliš krutá:

Tohle tvrzení, totiž že Siriův život byl stejně málo šťastný jako krátký, není však docela správné. Naopak, v hloubi duše býval Sirius ve skutečnosti často bezmezně šťastný, a dokonce byl, přes svou vnímavou povahu, v jádru jaksi podivuhodně nezranitelný.

Souviselo to s tím, jako básník žil současně ve dvou světech, ve světě skutečnosti a poesie, a že ovládal překvapující umění, jak po libosti přecházet z jednoho světa do druhého a při tom někdy dokonce pobývat v pohraničních stanicích obou těchto imperií, která se navzájem kanibalsky pohlcují.

/.../ Stejně tomu ovšem bylo – mutatis mutandis – s ostatními hudebníky v této knize. Vyhýbali se tlaku skutečnosti útekem do umění a fantazie, nebo v případě magistra Mortensena do náboženské filosofie.

Když Sirius dovedl dlouhý čas chodit po světě ve stavu, který lidé nezasvěcení nutně označovali jako otupělost, stávalo se tak proto, že básník dlel na rozhraní mezi duchem a hmotou a oddával se nepopsatelnému pocitu aktivní rovnováhy, který může být s takovým stavem spojena.

(Heinesen 1958, 99-100)

Již dříve jsme zmiňovali hranice mezi mýtem a skutečností, z úryvku je ale vidět, že světy skutečnosti a fantazie se prolínají dokonale, nemají hranice a jejich překrývání je zcela postupné. To znamená, že hudba nebo umění můžou být přítomny neustále, záleží jen na míře, narozdíl od fenoménu mýtu, který má blíž k binárnímu principu výskytu a buď přítomen je, nebo není. V ojedinělých případech ale mezi snem a skutečností vede ostrá hranice, například v případě Siria a jeho žen: jeho snovou a platonickou láskou je Leonora, o které se mu zdá i o svatebním večeru, kdy odpočívá. Leonora k němu ve snu přichází a nadpozemsky krásným hlasem mu zpívá báseň o svatební noci, kterou sám složil. Mezitím jeho láska ve skutečném světě je kovářova dcera Julie, kterou si vzal i přesto, že ji po otěhotnění opustil jiný muž, a která o svatebním večeru podlehla útoku Matte-Goka a poddala se mu. Nutno dodat, že snílek a básník Sirius u své skutečné ženy dlouho nevydržel a zase unikl do svých snů.

Nemusí ale jít pouze o únik do fantazie. Jako příklad můžeme uvést „záchranu“ Orfea z Faerský ostrovů, když mu Ole Brandy zprostředkuje přehrání před koncertním mistrem z lodi Albatros. Ten okamžitě ocení Orfeův talent, který kromě technické zdatnosti zahrnuje i velkou citlivost, s jakou umí na housle hrát. Orfeus si tedy sbalí housle do pouzdra po otci a po velkém a dojemném loučení vyráží na lepší životem – díky hudbě. Hudba nebo umění tak může fungovat nejen jako ambivalentní metafora úniku do neskutečného světa, ale také jako reálný prostředek úniku z kulturní periferie do kulturního centra.

3.2.11 Shrnutí

Obecně lze tedy konstatovat, že ve *Ztracených muzikantech* hraje hudba velmi významnou roli, ať už jako předloha pro strukturu nebo jako výrazný motivický prvek. Je až s podivem, do jaké míry se Heinesenovi povedlo následovat stavbu sonáty v literárním díle, i opakování jednotlivých motivů svědčí o propracovanosti struktury díla.

Může pak vyvstat otázka, jestli takové precizní následování formy neuzavře prostor pro děj textu příliš přísně. Do nějaké míry k tomu asi dochází, pevná forma přece jen neposkytuje mnoho místa pro rozlet děje, který poněkud postrádá určitou gradaci a cestu ke svému vrcholu (to, že Orfeus z ostrovů

nakonec odplouvá, je spíše náhoda než výsledek nějakých průběžnějších dějů v textu). Motivicky je však text na hudbu bohatý, což jen dokresluje snahu o vysoký stupeň propojení hudby a textu.

V textu Heinesen využívá poměrně hodně postav z řeckých mýtů a většina z nich souvisí s hudbou. Světy skutečnosti a mýtu se navzájem prolínají. K prolínání také dochází mezi skutečností a fantazií či snem, do kterých postavy mohou uniknout. Hlavně Sirius má problém vydržet ve skutečném světě, k útěku používá hudbu, ale hlavně poezii. Hudba dokáže vytrhnout člověka ze stavu změněného vědomí a dokáže ho doprovodit zpátky do reality. Také ale pomáhá utéct z prostředí, do kterého se člověk narodil. Díky práci a energii, kterou Orfeus hudbě věnoval, se mu podaří se vymanit z prostředí Tórshavnu a odjíždí pryč.

Hudba se muzikantům hodí téměř k jakékoliv životní fázi – zní na svatbách i pohřbech, většinou má spíše radostný podtón. Hudba a nálada se navzájem ovlivňují, hudba také dokáže v člověku otevírat hluboko ukryté pocity nebo odkrývat vnitřní dítě člověka. V některých zlomových obdobích ale ani hudba nestačí – viz například Korneliovo uvěznění nebo Orfeova zamilovanost. Dále hudba dokáže navodit pocit barvy nebo dokáže barvu vyjadřovat. Většinou jde o červenou barvu nebo o barvu slunečního světla.

U Heinesena nehraje hudba pouze roli radostného aspektu ve smyslu hraní pro radost, objevuje se tu i jako práce – ve smyslu dřiny při nacvičování i ve smyslu profese – to když přijíždí například orchestr profesionálních hudebníků. Hudba pomáhá navazování některých vztahů, ale také jejím společným provozováním upevňuje vztahy, zejména rodinné, ale také přátelské.

3.3 Torgny Lindgren

Torgny Lindgren, švédský spisovatel, se narodil v roce 1938 v severošvédském kraji Västerbotten a do tohoto kraje také umístil děj několika svých textů včetně *Cest hada na skále* (*Ormens väg på hälleberget*). Původním povoláním byl učitel se zaměřením na společensko-vědní předměty.

Debutoval v roce 1965 s básněmi knihou *Plåtsax, hjärtats instrument* (Nůžky na plech, nástroj srdce), ale prorazil až románem *Ormens väg på hälleberget* (Cesty hada na skále) v roce 1992. Tato kniha byla později, v roce 1986, zfilmována. Mezi jeho nejznámější díla patří texty *Merabs skönhet* (1983, Měrabina krása), *Bat Seba* (1984, David a Batšeba), *Ljuset* (1987, Světlo), *Hummelhonung* (1995, Čmeláčí med), *Pölsan* (2002, Přerušovaný příběh), *Dorés Bible* (2005, Dorého bible) nebo *Norrlands akvavit* (2007, Norrlandský akvavit). Za své dílo byl oceněn řadou cen, z nejvýznamnějších jmenujme například Augustpriset (1995) nebo Selma Lagerlöfs litteraturpris (2000). Od roku 1991 byl

členem Švédské Akademie. Byl považován za jednoho z nejúspěšnějších a nejprekládanějších švédských spisovatelů současnosti. Zemřel v březnu 2017.

Text *Cesty hada na skále* je rozsahem krátký román, ale popisuje poměrně dlouhé časové období – celou jednu generaci. Děj se odehrává v Lingrenově rodném Västerbottenu v druhé polovině devatenáctého století a popisuje osud jedné rodiny, která přišla o svého živitele. Matka, Tea, a její děti se pokoušejí nějak přežít, což jim vlastně umožňuje většinou pouze pár věcí – po duševní stránce víra v boha a hudba, po fyzické stránce úvěr od Karla Orsy a Oly Karlsy. Skoro celý text je koncipován jako Janiho, Teina syna, rozhovor s Bohem o bezútěšnosti situace. Janiho zajímá, proč je k nim osud tak nemilosrdný, když se všichni snaží dělat to nejlepší, co dovedou. Ptá se Boha, jak se mají zachovat, nebo co mohli udělat lépe. Nejvíce ho tíží, že splácení dluhu u obou kupců probíhá „v naturáliích“, totiž tělesnou blízkostí Karla Orsy nebo Oly Karlsy s Teou, později s její dcerou Evou a nakonec s Janiho ženou. Janiho velmi pokořuje, že tomu nedokáže zabránit, zároveň neví, jak to udělat. Ptá se Boha po řešení tak dlouho, až ten zasáhne a pod Karlem Orsou dojde k propadu země, bohužel tam s ním zahyne i celá Janiho rodina. Text se vyznačuje velkou mírou zkratkovitosti, ironie a vysokým počtem biblických citátů a narážek.

3.4 Cesty hada na skále

V této části budeme analyzovat Lindgrenův román *Cesty hada na skále*. Jak uvidíme, hudba tvoří důležitý tematický prvek děje, určité hudební rysy má samotný tok textu a jeho členění do kapitol zase vytváří specifický rytmus, jehož počáteční pravidelnost a následný kolaps a rozkolísanost odpovídá vývoji děje.

3.4.1 Rytmus kapitol

Román Torgnyho Lindgrena *Cesty hada na skále* je rozsahem poměrně nevelké dílo, jednotlivé kapitoly jsou krátké, přičemž jedna rychle a rytmicky střídá druhou. Při bližším pohledu na kapitoly odhalíme zajímavé souvislosti mezi rytmičností kapitol a dějem příběhu. Kromě první kapitoly, která se zbytku textu vymyká, jsou následující kapitoly asi až do dvou třetin románu podobně dlouhé. Těchto počátečních třináct kapitol nikdy nevybočí z rozsahu sedmi až dvanácti stran a román tak přes veškeré dějové zvraty udržuje velmi přesný rytmus. Velký zlom nastává teprve ve dvou třetinách knihy, konkrétně v kapitole připomínající rekviem za Janiho matku, která po předchozích útrapách umírá.

Tento úsek textu nemá ani dvě stránky a je v něm krátce shrnut její život, láska k hudbě a schopnost přes veškeré trápení si udržet vnitřní nezávislost. Jako by si celá rodina uvědomila, o co přišla, až když to ztratila, a jako kdyby členy rodiny velký žal zcela vyvedl z míry. Dochází tu k paralele – to, jak rytmus rodinného života narušila smrt jejího nejdůležitějšího člena, který ji držel pohromadě, „udával rytmus“ a stmeloval ji, by v hudbě odpovídal odchod nejdůležitějšího člena orchestru, který udává takt: celek se rozpadá, jednotliví protagonisté už na svůj předchozí takt neumí navázat a nic nefunguje jako dřív. To se přesně děje i s textem *Cest hada na skále* – předchozí pravidelný rytmus kapitol je v nenávratnu, kapitoly následující po vzpomínce na matku jsou kratší, je jich méně a délkou nepřesáhnout šest stran. Text se tedy drobí do menších celků, jako by už nebylo možné dát dohromady souvislejší příběh. Jako kdyby Janiho matka a její láska k hudbě byla tmelem nejen pro rodinu, ale i pro možnost ucelenějšího vyprávění.

3.4.2 Refrény a cykličnost

Co se ale z textu po této fragmentarizaci nevytrácí, jsou refrény, které se opakují téměř v každé kapitole (v některých i vícekrát) a které tím navozují pocit ještě větší sevřenosti textu. Autorovi jako by nestačilo, že už tak je text velmi úsečný a sevřený, a jeho sevřenost dále posiluje častým opakováním stejných vět či frází, jež svým častým opakováním prakticky ztrácejí svůj původní význam a přecházejí do roviny mantricky opakovaného povzdachu ve chvílích, kdy hlavním postavám textu už nezbývá moc možností, jak vyřešit svou těžkou situaci.

Budeme hovořit o třech hlavních refrénech. Jsou jimi (1) obecné, tautologické konstatování situace „tak to bylo“ (det var som det var), (2) marná otázka „na koho jsme se měli obrátit?“ (till vem skole vi gå?) v lehkých jazykových obměnách a pak, vždy po pár uplynulých letech příběhu, (3) vypočítávání stáří jednotlivých členů rodiny. Zejména první dva refrény jsou v textu používány hojně s téměř drtivou pravidelností.

Fráze „det var som det var“ se v naprosté většině případů vyskytuje poté, co všichni členové Janiho rodiny udělali v dané situaci vše, co bylo možné udělat, ale stejně se jim nedaří vymanit se z určité závislosti na Karlu Orsovi (nebo Olu Karlsovi), anebo při konstatování situace dávající jasný náhled na jejich pocit bezvýchodnosti. Typicky například:

I april sextifyra, på Eliasdagen, födde mor en dotter åt Karl Orsa, hon fick heta Tilda, Karl Orsa fick i kyrkoboken heta Fader Okänd. Jag var den våren med och lumpade tjärstubbar åt Nikanor i Böle,

*han skulle om sommaren bränna tre dalar, jag hade maten och dränglön men fick likafullt icke ihop till arrendet, jag var femton. Det var som det var. (Lindgren 1982, 45)*⁵

Tento úryvek je zároveň dobrou ukázkou výše uvedené sevřenosti textu a absence jeho lyrizace. V jednom krátkém odstavci je shrnuto, jak Janiho matka porodila Karlu Orsovi dítě (ke kterému se nehlásil) a jak Jani navzdory veškerému úsilí není schopen vydělat ani na pacht. Tato sevřenost je umožněna častým používáním významových zkratk. Například věta „Karl Orsa fick i kyrkoboken heta Fader Okänd“ (Karl Orsa byl do církevní matriky zapsán jako Otec neznámý) je krátkým konstatováním faktu, ale implikuje celou řadu významů: jak Janiho matka porodila nemanželské dítě, jak jí muselo být jasné, že ve svém postavení nemá naději na to, že by se Karl Orsa přiznal k otcovství a pomohl jí se o dítě starat v situaci, kdy už tak neměla dost jídla pro svou rodinu, jakou beznaděj a odpor vůči němu musela cítit, a další aspekty, které taková situace s sebou nutně přináší.

Refrén „Till vem skole vi gå” se často pojí ještě s oslovením „Herre“ nebo „Vårherre“, protože text je Janiho monologem pronášeným k Bohu o tom, co se stalo a proč se to stalo. Jani se tak k Bohu obrací v bezvýchodných situacích nebo po něčem, co se nemělo stát – typicky poté, co si O Karlsa nebo Karl Orsa vybírají „arrende“ (pacht), tedy po pohlavním styku s některou členkou rodiny:

*Vårherre, du som hade danat även honom, Ol Karlsa, du inser huru han tog ut det där arrendet, dig kom det icke oförvarandes över. Fållbänken stod sönnerst i köket, där utkrävde han sin rätt och om den rätten ska vi icke divla, han var långsam och omständlig och omasslig som en gammal fargalt och Herre, till vem skole vi gå? (Lindgren 1982, 19)*⁶

Zatímco někdy je jasné patrné, že jsou tyto fráze míněny vážně jako konstatování nebo oslovení, občas jejich časté používání vede k tomu, že namísto jejich doslovného významu můžou být čtenářem interpretovány spíše jako pouhý povzdech, je to tedy posun asi jako když se „Pane Bože, prosím, pomoz mi“ může změnit v „panebože, to je zase den“:

⁵ „V dubnu ve čtyřiašedesátém, na Eliáše, porodila máma Karlu Orsovi dceru a pojmenovala ji Tilda, Karl Orsa byl do církevní matriky zapsán jako Otec neznámý. To jaro jsem pro Nikanora z Böle dobýval pařezy, chtěl v létě vypálit dva dehetníky, pracoval jsem za stravu a mzdu pacholka, ale na pacht jsem stejně nevydělal. Bylo mi patnáct a dopadlo to, jak to dopadnout mělo.“ (Lindgren 1988, 33-34)

⁶ „Můj Bože, kterýs stvořil i jeho, Ola Karlsu, chápeš přece, jak si ten pacht vybral, tebe to nemohlo zaskočit. Sklápěcí lavice stála v jižním koutě kuchyně a tam si vybral, nač měl právo, právo neprávo, o tom se hašteřit nebudem, a dělal to zvolna a důkladně a neohrabaně jak starý kanec, Pane, ke komu jsme se měli obrátit?“ (Lindgren 1988, 17)

Om vintern då Eva fick fioln, jag var då sexton, då gick jag hemma och hade ont inne i bröstet, det satt nånting där som icke gick att hosta ut, jag fick det om hösten och vart svag och bedrövlig, ingenting utom någon vedhugging och skotta nagrut snö och laga några skopar rådde jag med, om icke mor hade haft spelningarna och krediten och levnadsmodet så vet jag rent icke. Men det gick en dag åt gången och det var som det var och till vem skole vi gå, och om afnarna sen det vart mörkt spelade mor och Eva /.../. (Lindgren 1982, 52)⁷

Zde už se původní smysl vytratil a fráze slouží už jen jako repetitivní výplň textu.

Časté používání těchto dvou refrénů rovněž vyvolává efekt cykličnosti: jako kdyby veškerá snaha o osvobození se z vlivu dvou kupců byla marná a musela sysifovsky začínat stále znovu, aby pak nakonec stejně končila bezvýchodně, v situaci kdy rodina z nedostatku jiných řešení musí znovu přistoupit na jejich požadavky. Refrény zároveň v textu fungují jako záchytné body podobně jako v hudbě, kde plní stejnou funkci – zopakovat svůj motiv. V tomto případě jen velmi krátký motiv a vždy velmi podobný své předchozí verzi.

Třetí hlavní typ refrénu, tedy výpočet stáří (většinou) jednotlivých členů rodiny, jde zdánlivě proti této tendenci vyvolávat pocit cykličnosti. Jde opačným směrem a ukazuje určitý lineární vývoj, a to minimálně tím, že se na rozdíl od předchozích dvou typů refrénů nikdy neopakuje zcela přesně, ale logicky se pokaždé mění, protože postavy stárnou: „Tenkrát bylo mámě třicet osm, Evě sedmnáct, Sáře čtrnáct, Ráchel dvanáct a mně dvacet. Tildě bylo pět let.“ (Lindgren 1988, 66) Dovedeno do důsledku to nicméně vede k závěru, že i tento třetí, „lineární“ typ refrénu onen neodvratný návrat zpět na začátek opět spíše ještě podporuje. Jde o to, že ani přes plynoucí léta, nabývání nových zkušeností a ani přes možnost dětí získat v pozdějším věku lepší práci vlastně k žádnému zlepšení situace nedochází. I tento refrén tedy podtrhuje to, co první dva typy refrénů ukazují přímo.

Tento třetí, rozvitější a proměnlivější typ refrénu tedy připomíná hudební motiv delší než první dva refrény a v textu se objevuje pouze pětkrát, tedy méně často než ostatní dva typy, a je pokaždé trochu „dospělejší“ a rozvinutější – s výjimkou posledního výskytu, kde se už omezuje jen na Karla Orsu a jeho „jedinou“ dceru Tildu: „Na podzim ve třiasedmdesátém roce měl Karl Orsa padesát, Tildě bylo devět a rozhodla, že uspořádají pro Karla Orsu velkou hostinu /.../.“ (Lindgren 1988, 90) a zmiňuje

⁷ Český překlad: Tu zimu, co Eva dostala housle a mně bylo šestnáct, to jsem zůstal doma, bolelo mě na prsou a vězelo tam něco, co jsem nemohl vykašlat ven. Objevilo se to na podzim, byl jsem slabý a ničemný, sotva tak naštípat dříví, odhrabat sníh a vyspravit boty, na víc jsem nestačil, a kdyby máma nechodila hrát a nebrala na úvěr a neměla takovou chuť do života, tak nevím. Žili jsme ze dne na den, jak to jen šlo, a ke komu jsme se taky měli obrátit? Večer, když se setmělo, pustily se máma s Evou do hraní /.../ (str. 38)

je zde kvůli tomu, že se na počest Karla Orsy bude pořádat oslava.

3.4.3 Hlasy a jejich prolínání

Za velmi komplexní a obtížně uchopitelný aspekt Lindgrenova románu můžeme pokládat jeho práci se dvěma původně jasně rozlišenými světy, nehudebním mužským a hudebním ženským, které se posléze propojí a dojde k jejich transformaci. Můžeme v tom vidět analogii s hudebním dvojhlasem, kde spolu dva hlasy zprvu vytvářejí zřetelný kontrapunkt, nicméně v průběhu skladby začínou přebírat jeden od druhého části melodie, která se skrze různé variace postupně proměňuje.

Co se týká prolínání různých hlasů v Lindgrenově textu, na první pohled je zjevný velký rozdíl mezi první kapitolou, nebo spíše úvodem, a zbylým textem. První dvě strany (tedy první kapitola) jsou psány úředním jazykem, má se jednat o přílohu výroční zprávy tajemníka Hospodářského spolku kraje Västerbottenu z roku 1882, z níž vyplývá, že tajemník byl vyslán zjistit podrobnosti o lokálním propadu půdy a souvisejícím zmizení lidí. Čtenář může odhadovat, že tajemník místo obhlédl a poptal se místních lidí, co o události vědí – ti však žádné další praskliny nebo pukliny v půdě ani žádné otřesy nezaznamenali a tajemníkovi tak moc s vypátráním příčiny nepomohli. Setkal se však i s mladou ženou Tildou Markström (dcerou Karla Orsy) a ta vypověděla, že v onom půdním propadu zmizel i její otec. A tady už tajemník selhává v zachování čistě nestranného popisu události a vnáší do zprávy svůj názor: „Zda se však toto tvrzení zakládá na pravdě, ponechám raději stranou, neboť obyvatelé tohoto bohem zapomenutého kouta trpí jedním velmi nešťastným sklonem, že totiž holdují spíše báchorkách než pravdivé skutečnosti, a pro vědu nemají ani nejmenší pochopení.“ (Lindgren 1988, 7) Jak je ale vidět, i tak se snaží zachovat alespoň úřednický styl jazyka. Ten se tu vyznačuje především rozvitějšími souvětími a častým používáním trpného rodu: „Av bebyggelse etc. kan intet spår iakttagas, dock tyckes den högre belägna marken tidvis hava varit odlad.“ (Lindgren 1982, 6)⁸ a také používáním mnohočlenných frází a obrátů naprosto netypických pro mluvený jazyk: „dalgång av ej alltför betydande omfattning“ (Lindgren 1982, 6)⁹ v místech, kde by pro popis zcela stačilo jedno slovo.

V kontrastu k šroubovanosti úřední řeči z úvodní kapitoly pak stojí o mnoho jednodušší projev ve zbylých kapitolách, kde se velmi zřetelně prolínají dva hlavní proudy – jeden zastupuje mužský a druhý ženský svět. Toto jejich střídání v toku textu můžeme vnímat jak v rovině jeho struktury, tak v

⁸ „Po bývalém osídlení nelze vysledovati ani nejmenší stopu, ač výše položená vrstva půdy zdá se býti v jisté době obdělávána.“ (Lindgren 1988, 7)

⁹ „údolí nevelkého rozsahu“ (Lindgren 1988, 8)

rovině jeho motivu.

V rovině struktury můžeme při čtení pozorovat, jak se tyto dva hlasy proplétají. Příběh je vyprávěn z perspektivy Janiho, tedy z mužské pozice, rozhodně ale nezapomíná hojně popisovat (a často také přímo obdivovat) ženské vnímání světa, zatímco mužský přístup (reprezentovaný Karlem Orsou a jeho otcem) je většinou líčen dost negativně. Jani jako vypravěč příběhu je subjektivní a vlastně nezastupuje ani jeden proud: k ženskému světu patřit nemůže, protože se narodil jako muž a rozhodně mu ženské atributy jako láska k hudbě nebo schopnost velkého citu chybí, a do mužského světa, ač by se do něj zařadil rád, také pořádně nepatří, protože nesplňuje nároky na muže obvykle kladené – nedokáže svou prací (dokud je jí schopen) uživit rodinu a neumí ani zabránit Karlu Orsovi, aby sexuálně využíval ženy z jeho rodiny a později i jeho vlastní ženu.

Svět mužů je o dost tvrdší a o poznání chudší na empatii, slitování a nezištnou pomoc. Oproti tomu ženy jsou líčeny jako nositelky radosti, a (nejenom) tím i života. Zároveň jsou schopné přinášet oběti pro to, aby rodina mohla žít a měla co jíst. Jeden z hlavních rozdílů mezi mužským a ženským proudem je chápání Boha. Oba obchodníci, Ol Karlsa i Karl Orsa, reprezentují v příběhu neústupného, nelítostného, trestajícího, starozákonního boha (protože se do něj do určité míry stylizují):

A rok před tím, než jsem se narodil, jsi, Pane, dovolil, aby Ol Karlsa přitáhl se všemi dluhopisy, nesl je v tvrdých deskách od bible, odkud vyhodil samotné slovo Boží, a tam položil všechny ty svoje cenný papíry a převázal je koženými řemínky, byla neděle a dědeček prý měl radost, když viděl, jak samotný kupec mírumilovně a zbožně světlí den odpočinku, kráčí a pod paží si nese Písmo.

Tys mi nákej náramně zbožnej kupec, povídá tenkrát dědeček.

/.../

To sou dluhopisy, opáčil Ol Karlsa. Písmo jsem dal svázat do volský kůže.

(Lindgren 1988, 12)

Takže zatímco Janiho dědeček by rád v obchodníkovi viděl zbožného člověka nesoucího Slovo Boží všude, kam jde, je Ol Karlsa schopen nahradit Písmo účty a úředními papíry a nechal ho svázat do obyčejné volské kůže. Zároveň se stylizuje do nadřazené pozice, když říká, že není zlý člověk (jag är ingen ond människa), a to nejčastěji ve chvílích, kdy požaduje něco, co by hodný člověk rozhodně nepožadoval. Také rozhoduje o tom, jak velkou váhu věci (například Janiho zimní výdělek) mají:

Chci, abys je /peníze/ zapsal do knihy, řekl jsem. A odpočti nám to z dluhu.

Vždycky mluvil pomalu a teď to šlo ještě pomalejš.

Kdepak, pro tyhle peníze mi ani nestojí za to knihu otevírat.

(Lindgren 1988, 63)

Rozhoduje tak o tom, které dluhy/viny (švédské slovo „skuld“ nese oba tyto významy a je nemožné ho jedním slovem přeložit do češtiny) budou odpuštěny a které ne. V jednom momentu je opravdu popsán téměř jako Bůh: „/Karl Orsa/ han räknade dem och skrev opp dem däri boken där skulderna stod.“ (Lindgren 1982, 72)¹⁰ Zároveň se staví do role toho, kdo určuje a hlídá řád a pořádek a vysvětluje to tím, že řád je samotný Bůh: „Samotný pořádek, to je Bůh.“ (Lindgren 1988, 102) Tohle ale Janimu ani po urputném přemýšlení nedává smysl, protože kdyby Bůh chtěl řád a pořádek, nestvořil by chybující lidi. Protože je Bůh všemocný, musel chybující lidi stvořit záměrně, například aby museli jeho vykoupení dosáhnout svým polepšením. Pak ale reálně hrozí, že se tohle nepovede, že zlepšení nebude dostatečné nebo k němu nebude vůle, a to pak už Janimu nedává smysl – to, že se lidé tolik liší od toho, jaké by je Bůh chtěl mít. (Nilsson 2004, 141)

Ženské postavy románu naopak věří spíše v novozákonní princip Boha – v Boha dobrotivého, laskavého, radostného a útěšného – přestože musejí v životě snášet nejedno příkoří a těžkost. Velmi jim v tom pomáhá hlavně hudba a víra v dobro Boha, bez které by určitě nezvládly nést takovou tíhu života, i když taková kombinace občas vede k absurdním zápletkám, například když Janiho matka v době, kdy nemají dostatek jídla, děkuje Bohu za to, že je vždy nasytí:

Když jsem byl malý a jídla se nedostávalo, hrávala nám na harmonium, Pane, jenž ve své milosti, otevřels roh hojnosti, podals jídla, pití, dal jsi sílu, živobyті. Byla silná, silnější než Karl Orsa, a ten nad ní vlastně nikdy moc nezískal.

(Lindgren 1988, 88-9)

Z této ukázky vyplývá další podstatné zjištění: Janiho matka se nedala zcela ovládnout, přestože byla téměř výhradně závislá na blahovůli Karla Orsy ohledně toho, zda jí dá zboží na dluh či nikoliv. Stále si uvnitř, kam se Karl Orsa nikdy nemohl dostat, zachovávala své nejvnitřnější myšlenky, svou radost a

¹⁰ V českém překladu mohl být zachován víceméně jen jeden význam: „/.../ a on je /peníze/ přepočítal a zapsal je do knihy, kde stálo „má dáti“, „dal“.“ (Lindgren 1988, 52)

svou hudbu, a to přes veškerou moc, kterou nad ní Karl Orsa měl – nejspíš i proto, že takové věci se do účetní knihy zapsat nedají.

Hudba je tedy jedním z hlavních motivů románu. Je také místem, kde se již zmíněné dva hlasy, mužský a ženský, v určité rovině potkávají. Pro mnoho lidí a zvláště pro Janiho matku Teu a její dceru Evu je hudba hlavní zdroj radosti v životě a také naprosto přirozenou součástí života, bez které nechtějí a neumějí žít. A je to také jasná priorita bez ohledu na všechno ostatní: „Ani nevím, co stály, jestli vůbec měly nějakou cenu v tolarech a ärech, a máma to stejně vždycky brala tak, že ty housle jsou důležitější než peníze.“ (Lindgren 1988, 38) Hudba je pro ně tím, co jim zbývá, i když jinak už moc nemají: „Večer nemusíme zažíhat světlo, říkávala máma, máme muziku. Byla pořád taková na duchu radostná.“ (Lindgren 1988, 39)

Pro mužský princip má hudba ale jiný význam. Pro některé mladé chlapce, kteří chodí na zábavy, kde Janiho matka Tea často hraje, slouží k odreagování jako příjemná kulisa večera. Pro některé ale má hudba ještě úplně jiný rozměr:

Mohla bys mi zahrát, Teo?

To teda nežádal nemožné, v hudbě je koneckonců útěcha, a když se hraje, má to ostatní odklad, Tea hrála kostelní písně a z Lamsenových zpěvů a on vypadal, že mu ta muzika dělá dobře, zavřel oči a botama pohupoval nahoru a dolů, sedláci tady v kraji měli odkjakživa muziku rádi a babička si jednu chvíli myslela, že mu to bude stačit a že usne.

Ale uprostřed V nouzi nejvyšší, Ó, Pane, k tobě se obracím, vyslyš můj nářek, Milosrdný, se najednou probral, vstal a šel k mámě, zamáčknuł všechny knoflíky na harmoniu, že rázem umlklo, babičce poručil, ať veme chudáka toho malýho kluka a jde ven, protože on si teď vybere pacht, a na to mu bude úplně stačit Tea, jinýho že nepotřebuje.

(Lindgren 1988, 16-17)

Z ukázky je patrné, že pro Ola Karlsu (a později i pro jeho syna Karla Orsu) je hudba jenom předehra, výraz pokoření pro jejich protějšek. Celá scéna vyvolává dojem, jako když predátor donutí svou budoucí oběť, aby mu před svým pozřením ještě hezky zapanáčkovala. A ona to udělá s vědomím toho, co přijde a před čím stejně není úniku. Nepomůže jí, že se u toho dovolává Boha, kterého predátor také vzývá, ale jehož Slovo, jak už jsme zmínili, nechá převážat z desek Bible do volské kůže. Tím, že Ol Karlsu tak náhle umlčí harmonium a tím i Tein zpěv a volání Boha o pomoc, dává najevo, že i když Bůh možná

určuje běh světa, vývoj událostí v tento okamžik a na tomto místě určuje on a má převahu nade vším a nade všemi. Jeho syn má podobný přístup: „Karl Orsa seděl na lavici u dříví, tam on sedával vždycky, když k nám přišel, ty housle nebyly zaplacený, takže ta muzika vlastně pořád patřila jemu, pohupoval nohama a díval se na ni, Evě bylo třináct, mámě přes třicet a sedláci v kraji byli jaktěživ po muzice posedlí.“ (Lindgren 1988, 38) Odvážnou interpretací této pasáže by mohlo být, že oba obchodníci nejsou ve svém přístupu k hudbě, potažmo k ženám, ojedinelí a podobnou formu psychického sadismu provozuje více sedláků z kraje, může jít ale také pouze o ironickou poznámku na adresu obou kupců.

Pro Teu tedy hudba dostává nový rozměr – je jí už nejenom životní radostí a útěchou a občasnou příležitostí přivýdělku při hraní na tanečních zábavách, ale také něčím, co patří ke splácení dluhu/viny. A tak když jednou zaplatí pacht s předstihem a celý a Karl Orsa ji i tak žádá alespoň o krátké zahrání, odmítne ho: „Nemohla bys mi krapet zahrát, Teo? zeptal se Karl Orsa. Ne, řekla máma, teď dluhy nemám. Ale ten den, kdy ti zvoní dlužná, ti zahraju. Pak budeš mít na muziku nárok. Dřív ne.“ (Lindgren 1988, 25) Tea zde mluví o hudbě, ve skutečnosti má ale na mysli sex, který prostřednictvím této metafory poskvřňuje původně čistou radost z hudby.

Umí toho ale také využít, aby Karla Orsu popíchla. Když Karl jednou přichází jako obvykle pro pacht, zaplatí za něj Jakob, který s rodinou nějakou dobu žije. A Tea si sedne k harmoniu a zahraje mu píseň *Ej guld och rikedom jag har, Min lott är ringa vorden, Men jag i himlen har en far, Om intet stöd på jorden*. A pak si velmi užívá toho okamžiku, kdy se Karlu Orsovi předvedla v roli budoucí oběti, kterou se ale nakonec nestala, a Karl Orsa si mohl pouze naprázdno představovat, jak se jí zmocňuje.

Jinak je tu ale hudba líčena jako záchytný a útěšný bod, k němuž se člověk uchyluje, když je v nouzi. Když je člověk bohatý, hudbu ani tanec tedy nepotřebuje:

Karl Orsa, syn, ten byl jinačí. Nemluvil, byl vyčouhlý, hubený a morousovitý, nikdy s nima nebyl, když přijeli pro mámu a pro harmonium, tancovat se jaktěživ nenaučil, a proč by taky tancoval, když měl všeho dost, tisíc hektarů lesa, dvacet hektarů polností, trávu sekl na slatích Lidmyran a Stormyran, ve chlívě třináct krav a dva koně a k tomu obchod a na to všechno byl sám, tak proč by tancoval.

(Lindgren 1988, 17)

Z tohoto konstatování lze ale cítit silnou ironii, která se ostatně v textu objevuje často.

Způsob prolínání mužského a ženského principu postupně prochází proměnami. Nejdříve jako by se zdálo, že stačí narodit se v Janiho rodině jako dívka, a člověk bude mít nadání pro hudbu. Určitě to

platilo, když se narodila Janiho první sestra Eva. Jistě není náhoda, že Janiho matka Tea, jejíž jméno nese význam „Bůh“, pojmenovala dceru Eva, která první kousla do jablka hříchu – vždyť se sama z hříchu narodila. Eva do rodiny perfektně zapadne: „Byla plavá jako my, ne taková temně hnědá jako Ol Karlsa. Naučím ji hrát, řekla matka, takovou tu naši světlou muziku.“ (Lindgren 1988, 19). Jako by světlé vlasy značily i lehkost v žití a hudbě. Oproti tomu Karlu Orsovi tato lehkost úplně chybí: „Byl tak vážný a myšlenky měl tak černé, že mu pořádně mluvit nešlo, a zasmál se, jen když musel. (Lindgren 1988, 24) Nejenže má černé vlasy, má i černé myšlenky.

K rozbití tohoto vzorce, který už částečně narušoval Jani svou nevyhraněností, dochází definitivně s příchodem jednookého Jakuba do rodiny. Jakub se o Teu stará, zplodí s ní dvě dcery s biblickými jmény Rachel a Sara a zabezpečí rodinu – především Teu – teplými kožešinami ze štěnat, aby jí při hraní a ježdění na zábavy a tance nebyla zima. „/.../ aby nemusela mrznout, když jezdívala s harmoniem po tancovačkách, i rukavice z kožešiny dostala na ty svoje muzikantský ruce.“ (Lindgren 1988, 23) Jakobovi se tedy Teina hudba také líbí, ale evidentně v jiném smyslu, než se líbí Karlu Orsovi. Postava Jakoba tedy narušuje dosavadní vnímání mužského hlasu jako hlasu necitelnosti a zneužívání, stejně se ale pořád drží na břehu těch, kteří hudbu obdivují, nicméně ji nevytvářejí. I to je ale pro Karla Orsu příliš a brzy se zaslouží o Jakobovo zatčení a odvedení – a tím i odstranění ze scény. Svá privilegia sice nezíská zpět okamžitě, protože Tea má „předplaceno“, ale je trpělivý a svou moc upevňuje alespoň opětovným poskytnutím nákupů na dluh.

S narozením Teiny dcery Tildy (která je také dcerou Karla Orsy) dochází k definitivnímu rozbití vzorce mužského a ženského hlasu a dochází k předdefinování na svět citlivosti a necitlivosti – nebo také (a to se navzájem nevylučuje) na svět pravdy a předstírání. Začíná to už s Tildiným narozením, kdy Tea dívku pojmenuje Tilda, Karl Orsa přichází s porcelánovým talířem se jménem Lovisa Josephina Eugenia (Lindgren 1982, 45), což ale Tea rozhodně odmítá a trvá na jménu Tilda. Karl Orsa poznamenává, že ve jménu na talíře je něco královského či princeznovského, jako by se sám viděl v roli krále. V následující ukázce je vidět, jak se oba nově definované hlasy (jeden spíše zemitý, realistický a druhý nadnesený) prolínají:

Jen jsem si myslel, že se ti bude líbit, řekl. Je z Německa. Pravý kostní porculán.

Takže to není kvůli tomu, že jsi její otec?

Kdo je otec tvých dětí, to ví jen Pán, odpověděl a řekl to tak sklesle, jako kdyby si to skutečně myslel.

Ale ty jedinej mi sem přijdeš s porcelánovým talířem, opáčila máma.

(Lindgren 1988, 34)

Vyvstává tu tedy další dobrý aspekt kontrastu těchto dvou hlasů: důraz na vztahy versus důraz na věci. Tilda zde následuje otce, je tmavovlasá, Karl Orsa se v ní vidí a jako jediné ze svých nemanželských dětí Tildu později adoptuje a přihlásí se k otcovství. Tilda, přestože ještě není velká, bez jakýchkoliv rozpaků po dotazu, jestli chce radši bydlet s otcem, okamžitě opustí Teinu rodinu a odejde, aniž by se sebou vzala byť jen jednu hračku, kterou pro ni Jani vlastnoručně vyřezal. Opustí tak prostředí láskyplných vztahů, hudby a chudoby a odejde do lákavého světa obchodu, předmětů, zboží a neprojevovaných citů.

Nejvíce propojení je vidět mezi Teou a její „dcerou hříchu“ Evou, která má stejně jako matka hudební nadání i jistou urputnost, se kterou k hudbě přistupuje. Nezáleží na tom, jak moc se to zrovna nehodí: pokud jde o muziku, jde všechno ostatní stranou. Jednoho dne Eva prohlásí, že nutně potřebuje housle, protože má přece evidentně houslové ruce. I tady ale dochází k propojení „vyšší“ hudby s přízemní prací: „Ty její dlouhé štíhlé prsty byly jako stvořené k dojení krav a hře na housle /.../“ (Lindgren 1988, 36) Eva se v žádném případě, ať by byl její talent sebevětší, všední těžké práce nezabývá. Jakoby jí to ale nevadilo a práci vykonává, stejně jako Tea, s vnitřní radostí.

Úplně jinak vyzní podobné propojení hudby a běžného života u Karla Orsy, když Karl Orsa po Evině výroku o tom, že má ruce určené ke hře na housle nástroj někde zakoupí a zavěsí ho v obchodě mezi náradí, pastí na lišky a podobně – nejspíš proto, aby demonstroval, že pro něj nemají jako předmět nějakou zvláštní hodnotu – kromě té vyjádřené cenovkou. Také je to samozřejmě upomínka Teině rodině, že si takové housle nemůže jen tak snadno koupit. Když ke koupí nedojde, postrčí k tomu Teu sám, a Tea svádí vnitřní boj: „Kdyby to bylo něco jiného, povzdechla matka. Cokoliv jiného. Chtěla tím vlastně říct: kdyby nešlo o tu muziku. Všechno si člověk může odepřít, ale muziku ne.“ (Lindgren 1988, 37)

Když Eva dostane housle do ruky, okamžitě ví, jak je držet a jak na ně hrát. Ironií osudu může být to, že pro úchop houslí zvolí jejich umístění mezi prsa, která právě začínají růst. A tak Eva při hraní, když ji Karl Orsa pozoruje, zdůrazňuje propojení mezi hudbou a ženskou přitažlivostí ještě více než Tea u harmonia. Když začne hrát a zcela se ponoří do svého světa, Tea jí splétá vlasy, aby jí nepřekážely při hraní; Karl Orsa sedí a čeká, housle ještě nejsou zaplacené, a myslí na to, že Evě je třináct a matce už přes třicet. Je to jeden z nejvýraznějších střetů obou světů ohledně způsobů vnímání hudby, života a jeho

hodnot. Zatímco Tea se snaží Evě hraní co nejvíc usnadnit, snaží se do toho vznikajícího kouzla hudby co nejméně zasahovat, Karl Orsa to vidí pragmaticky a přemýšlí o co nejlepším zisku pro sebe: o ceně houslí. Dobře ví, že hotovost za ně nedostane, ale to, co dostane, se na peníze v jeho mysli přepočítat dá také.

Při tomto novém rozdělení hlasů na ten více citově zaměřený a na ten materialistický zbývá otázka, kam zařadit Janiho. Ten sice nemá pro hudbu vlohy, ale citlivě vnímá rodinné vztahy a vzájemnou lásku mezi jednotlivými členy. Někdy to vypadá, že je spíše v roli pozorovatele obou táborů a situace popisuje z pohledu toho, na koho se právě dívá. Tak v jedné větě se dokáže na housle dívat jako na malé opečovávané dítě, hned vzápětí ale zase vidí ekonomickou stránku věci: „/.../ housle ležely na stole, Eva je zabalila do šátku a mně v tu chvíli připomínaly malé děcko. Doposud nebyly zaplacené.“ (Lindgren 1988, 45)

Je paradoxem, že v těžkých chvílích a časech neudrží Teinu rodinu hudba při životě jen v tom hudebním slova smyslu. Tea svým hraním po zábavách přispívá alespoň zčásti do rodinného rozpočtu, trpkou pravdou ale zůstává, že rodina je z velké části závislá na „dobré vůli“ Karla Orsy, který jim poskytuje úvěr, bez nějž by v některých obdobích nejspíše nepřežili.

Jenže bez hudby by jim bylo také výrazně hůře, protože právě hudba je pro ně světlem, i když je tma – a neplatí to jen v doslovném slova smyslu – viz už jednou citovaný úryvek: „Večer nemusíme zažíhat světlo, říkávala máma, máme muziku. Byla pořád taková na duchu radostná.“ (Lindgren 1988, 39) Pro Teu znamená hudba skoro celý život, ještě důležitější jsou ale pro ni její děti, a tak když přijde Karl Orsa s návrhem, že pro příště bude dluhy vyrovnávat s její dcerou Evou, úplně ji to vyvede z míry a raději mu vrátí hudební nástroje, než aby nechala pošpinit svou dceru. Karl Orsa tedy Evě vezme housle a odejde. Tea se snaží vypjatou situaci uklidnit hraním na harmonium, což pomůže i Janimu navzdory tomu, že nemá hudební sluch. Hudba totiž dokáže pokořit i tuto hranici:

/.../ a nehrála ze zpěvníku, jen samou muziku do tance a veselé kousky, a dokonce nám zazpívala i Kukaččí píseň a nám se najednou lehčeji dýchalo, jako kdyby Karl Orsa nad námi přece jen neměl takovou moc, aby si mohl dělat, co si zamane. Já jsem, Pane, za celý život nesvedl ani jednu melodii, ani jedinej veršik jsem ze sebe nevymáčkl, a přesto bych tu dneska nebyl, kdybych neměl tu muziku.

(Lindgren 1988, 57)

Situace se ale rychle obrátí – Eva vyjde z domu a vrátí se s houslemi v podpaží. Matku to zcela zničí, za

pár okamžiků zestárne o několik let a Eva dokáže, že i na housle se dají hrát smutné písně. V jednu chvíli tak hudba zafunguje jako podpora v bezvýchodné situaci, v dalším momentu už ale nelze skrýt skutečné pocity a hudba je pomůže vyjádřit lépe než slova. I když v tomto konkrétním případě i slova hrají svou roli, neboť text písně, kterou Eva hraje, velmi vystihuje její situaci: „Červ hlodá vskrytu z nitra, však kvítek v líčku kvapem chřadne, ach, zralosti nedočká se jitra, plod větrem střesen na zem padne.“ (Lindgren 1988, 58)

3.4.4 Shrnutí

Jak je vidět z předchozí analýzy textu, je pro Lindgrenův text hudba důležitá hlavně z motivického hlediska, z hlediska struktury je zřejmé, že Lindgren nenapodobuje strukturou nějaké konkrétní nebo abstraktní dílo, přesto se struktura vyznačuje něčím velmi typickým pro hudbu – rytmičností. Tuto rytmičnost najdeme nejen ve struktuře, ale i v jazykové složce díla – obojí je úsečné a krátké, tak krátké, že by jen stěží bylo možné něco vynechat.

Text vykazuje kromě rytmičnosti i další typicky hudební aspekty – například cykličnost a refrénovitost. Některé fráze se refrenicky opakují a tím vytvářejí dojem cykličnosti. Zároveň se textem prolínají dva hlasy, které se ale v průběhu děje proměňují, což do textu vnáší patřičnou dynamiku. Jejich určení probíhá v zásadě na základě nějakého vztahu k hudbě – nejdříve to vypadá, že pro hudbu mají cit jen ženy, to je narušeno příchodem Jakuba a definitivně rozbito narozením Tildy. Muži jsou v roli konzumentů – jak už hudby, tak i žen, které onu hudbu hrají.

Z motivického hlediska je u Lindgrena důležitá hudba vlastně jako abstraktní fenomén, obecně, pro text není důležité nějaké jedno konkrétní hudební dílo, ale hudba sama o sobě. Je pravda, že se v Teině rodině hrají a zpívají hlavně duchovní písně, písně lidové nebo zlidovělé, písně k tanci a Teiny nebo Eviny vlastní skladbičky. Klasická hudba se v textu prakticky nenachází, ale spíše proto, že k ní postavy neměly přístup, aby se ji naučily. Hrají vlastně veškerou hudbu, se kterou se měly šanci ve svém životě a prostředí potkat. Také hudbu berou jako samozřejmou součást života, neteoretizují o ní. Hudba jako by pro ně byla odrazem mysli – většinou vyjadřuje radost, málokdy je smutná a jen výjimečně utichne úplně.

3.5 Göran Tunström

Švédský spisovatel Göran Tunström se narodil v roce 1937 a vyrůstal v Sunne ve Värmlandu, kam také umístil děj mnoha svých románů. Je považován za jednoho z nejvýznamnějších švédských představitelů magického realismu a švédských spisovatelů vůbec.

Debutoval lyrickou sbírkou básní *Inringning* (Obklíčení) v roce 1958, později se věnoval spíše próze, vydal například romány *De heliga geograferna* (1973, Svatí geografové), *Guddöttrarna* (1975, Kmotřenky), *Prästungen* (1976, Dítě kněze), *Ökenbrevet* (1978, Dopis z pouště), který v první osobě vypráví Ježíš, a také *Tjuven* (1986, zloděj). Na poezii však nezanevřel, z jeho básnických děl jmenujme alespoň *Svartsjukans sänger* (1975, Písně žárlivosti) nebo *Dikter till Lena* (1978, Básně pro Lenu).

Jeho bezesporu nejznámějším dílem je ale *Juloratoriet* (Vánoční oratorium) z roku 1983. Za něj Tunström v roce 1984 obdržel Cenu Severské rady za literaturu a text byla také později, v roce 1996, zfilmován. Jeho děj se z převážné části odehrává v již zmiňovaném Sunne a popisuje život tří generací jedné rodiny a jejich vypořádávání se s pocitem nenaplněnosti a možná i viny. Solveig, Aronovu ženu a matku svou dětí, Sidnera a Evy-Liisy, ušlapou krávy. Solveig přitom pro rodinu i své okolí představovala zdroj radosti, lehkosti a hudby a po jejím odchodu ještě více vyniklo, jak jim všem chybí. Aron se s její ztrátou nevyrovnal nikdy, stále více unikl do snů a věřil, že se s ní znovu setká. Navázal korespondenci s Tessou z Nového Zélandu a později se za ní vypravil v naději, že ona a Solveig jsou jedna osoba. Nedaleko Zélandu si ovšem uvědomil, že celou dobu následoval pouze iluzi a že Solveig je opravdu mrtvá, a ukončil svůj život skokem do moře.

Jeho syn Sidner zatím vyrůstal v Sunne, pracoval v prodejně s barvami a laky a často utíkal do světa hudby a snových představ. Jeho první vztah, se starší Fanny, byl poněkud neobvyklý, jaksi nerovnoměrný, zvláště po narození syna Viktora. Fanny se od Sidnera držela stranou a ani k synovi ho často nepouštěla. Sidner, aby se synem udržel pouto, mu začal psát zápisky deníkovou formou, aby vysvětlil své prožívání a pohnutky. V zápiscích mimo jiné popsal svou cestu do psychiatrické léčebny a zase zpět do „normálního“ světa. Poté se s pocitem, že musí splatit dluh, vydal na Nový Zéland za Tessou. Tu po mnohých peripetiích našel, oslovil a později si ji i vzal. Na nějaký čas se ale také vrátil do Švédska za synem, kterému tím pomohl doplnit chybějící článek v obrazu rodinné identity.

Syn Viktor si už nenesl tak velkou zátěž jako jeho otec a dokončil ve svém životě to, co Solveig začala – totiž nácvik Bachova Vánočního oratoria s místními hudebníky.

Celý text se vyznačuje velkou jazykovou barevností, imaginací a obrazovostí.

Tunström kromě ceny za tento román obdržel i celou řadu jiných ocenění, například Literární cenu Selmy Lagerlöfové (1987) nebo Augustpriset (1998).

3.6 Vánoční oratorium

Román Görana Tunströma *Vánoční oratorium* (1983) využívá jako ústřední prvek stejnojmenné hudební dílo barokního skladatele Johanna Sebastiana Bacha *Vánoční oratorium* (1734). V této části proto nejdřív stručně představíme Bachovu skladbu a následně budeme analyzovat souvislosti mezi oběma díly, potažmo jejich souvislosti s Biblií, ze které obě díla určitým způsobem vychází. Jak uvidíme, nejdůležitějšími spojnicemi mezi Bachovou hudební skladbou a Tunströmovým románem jsou konfrontace náboženského a sekulárního prostřednictvím tzv. metody parodie, struktura díla a obsahové paralely, a také skutečnost, že Bachovo *Vánoční oratorium* je v Tunströmově knize výslovně zmíněno a hraje v něm důležitou úlohu. Ve výsledku tak Tunström vytváří komplexní intermedialitu, kdy různé aspekty a souvislosti Bachova zpracování biblického příběhu i tohoto biblického příběhu samotného procházejí proměnami a figurují v novém příběhu, který sice vykazuje různé formální i obsahové paralely s Bachovým Oratoriem (a potažmo i s Biblií), který je ale zároveň Tunströmovým autonomním autorským dílem.

3.6.1 Bachova a Tunströmova parodie

Vánoční oratorium je soubor šesti kantát od Johana Sebastiana Bacha (1685 - 1750), které Bach složil ke konci své dráhy v roce 1734 a které byly tentýž rok uvedeny v Lipsku, kde Bach tehdy působil. Každá ze šesti částí měla být hrána v určité dny během Vánoc, přičemž Bach dokonce určil, kdy a kde (ve dvou kostelech v Lipsku) se které části oratoria měly v daném roce hrát. Po tomto prvním uvedení bylo *Vánoční oratorium* opět nastudováno a uvedeno teprve v roce 1857, tedy až dlouho po Bachově smrti (Blankenburg 2003, 10-11). V současnosti je považováno za jednu z Bachových nejvýznamnějších kompozic.

Jak i samotný Tunströmův román správně zmiňuje, Bachovu hudební tvorbu charakterizovalo vysoké tempo její produkce. Jako kapelník a sbormistr musel složit, nastudovat a uvést jednu rozsáhlou hudební skladbu týdně (Rathey 2016), v rozepisování jednotlivých partů mu proto vzhledem k velké časové tísní pomáhali rovněž hudebně nadaní členové jeho rodiny. Přestože se část Bachova díla

nedochovala (za svého života nebyl ceněným hudebním skladatelem), ze zachované části je zjevná vysoká míra opětovného používání hudebních nápadů nebo dokonce celých částí skladby. Bach používal a rozvíjel stejná melodická témata v různých skladbách, záleží ovšem na obeznámenosti posluchače s Bachovým dílem, zda tyto případné sebe-citace odhalí, přičemž laickému posluchači tato skutečnost s nejvyšší pravděpodobností unikne.

Odborná literatura v této souvislosti uvádí, že ve *Vánočním oratoriu* Bach použil takzvanou techniku parodie, tedy de facto recykloval části, které už použil předtím v jiném kontextu. Jak poukazuje ve své studii nejvýznamnějších Bachových děl Markus Rathey (2016), většina takto opětovně použité hudby, která se do *Oratoria* dostala, byla paradoxně sekulárního původu. Stejná hudba, kterou Bach původně složil pro skladby oslavující členy německých královských rodin nebo význačné místní postavy, byla nyní zakomponována do náboženského hudebního díla oslavujícího zrození Ježíše Krista:

The music represents a particularly sophisticated expression of the parody technique, by which existing music is adapted to a new purpose. Bach took the majority of the choruses and arias from works which had been written some time earlier. Most of this music was 'secular', that is written in praise of royalty or notable local figures, outside the tradition of performance within the church. (Rathey 2016)

Bach tedy „poskládal“ jednu ze svých stěžejních náboženských skladeb z již dříve složených a veřejně uvedených hudebních úseků, přičemž výsledná „koláž“ skutečně funguje jako náboženská skladba bez ohledu na to, že se skládá z původně „sekulárních“ součástí.

Podobně jako si Bach vypůjčil části svého vlastního díla a přetvořil je v dílo nové, půjčuje si Göran Tunström některé prvky Bachova *Vánočního oratoria* a zpracovává je novým způsobem:

Men ramverket är samtidigt musiken, enkannerligen det Juloratorium av J S Bach som Victor är i färd med att sätta upp i Sunne kyrka, och som börjar ljuda när romanen berättats. I detta silvertrådade och fascinerande växelspel liknar Tunströms text Bachs musik. (Svenska dagbladet 2002)

Vynikající případ literární analogie Bachovy hudební parodie je scéna, kdy se Sidner schovává před nepříznivým novozélandským počasím v kostele, kde Tunström prolíná sekulární a náboženské prvky a vytváří tak komický efekt:

O tři dny později otevřel Sidner dveře kostela v jedné obytné čtvrti Wellingtonu a konečně se schoval před prudkým větrem. Postávalo tam několik skupinek lidí a naslouchali knězi na kazatelně.

„I Herodes rozhodl se provést soupis všech dětí mladších dvou let. Toho času žila žena jménem Marie, která čekala dítě, a poněvadž Josef byl zapsán v Betlémě, vydali se k soupisu tam.“

„Ne, ne, ne,“ vykřikl jeden muž.

Kněz sklapl knihu, sestoupil dolů a poodešel, aby si s rukama v kapsách od kalhot prohlédl kazatelnu, /.../, a pak společnými silami pošoupli kazatelnu o kousek dál. A kněz se v ní nahoře znovu objevil:

„A když nadešel den vánoční a oni přibyli do Betléma a s nimi i mnoho dalších, takže hospody byly plné a jiného místa se nenašlo než v jeslích.“

„Ne, takhle to nepůjde,“ namítl jeden z mužů s vyhaslou dýmkou v puse a drbal se ve vlasech.

„Zkusím to tímhle směrem“.

(Tunström 1990, 253)

Při Sidnerově vstupu do kostela to zpočátku vypadá, jako kdyby tam probíhalo kázání se čtením z Bible. Postupně se ale ukáže, že jde vlastně o pouhou akustickou zkoušku, kdy jde jen o to určit nejlepší polohu pro umístění kazatelny. Věty z Bible jsou pronášeny bez ohledu na svůj náboženský význam, jsou obsahově vyprázdněné a nemají v daném momentu vůbec žádnou náboženskou auru; vlastně by místo nich mohlo být vysloveno cokoli v jakémkoliv jazyce a účel by to splnilo také, jde pouze o zvuk, nikoliv o obsah.

Tunström zde tudíž postupuje opačně, než jak postupoval Bach, ale zároveň podobným způsobem: zatímco Bach použitím dříve napsané sekulární hudby v rámci nové skladby složené pro duchovní příležitost vyprazdňuje původní sekulární význam recyklovaných hudebních částí, čímž vlastně povyšuje nižší umění na vyšší a sekulární na náboženské, Tunström v této konkrétní scéně náboženskému textu jeho duchovní obsah bere, vyprazdňuje ho a vytváří scénu, ve které jako kdyby šlo pouze o jeho zvukovou podobu. Komický, a v tomto případě skutečně doslova parodický účinek celé scény vzniká konfrontací náboženského textu se situací, kdy je tento text použit zcela v rozporu se svým původním účelem. Tunström zde předvádí „znesvěcení“ posvátného textu, zatímco Bach „posvěcuje“ svoji původně sekulární hudbu.

Na tomto místě by bylo možné klást si otázku, zda Bachovo parodické využití sekulární hudby v náboženské skladbě není vlastně rafinovaná subverze náboženství, protože sekulární původ většiny částí

Oratoria by se dal interpretovat jako znesvěcení duchovního rozměru skladby, podobně jako kdyby byl náboženský obraz ve skutečnosti koláží výstřižků z novin. Vzhledem k tomu, že Bach byl evidentně věřící člověk, je ale pravděpodobnější, že skutečným důvodem Bachovy hudební recyklace v *Oratoriu* byl skutečně způsob, jakým Bach své skladby ve velkém produkoval, a jakým se ostatně v jeho době hudba produkovala obecně. Stejný zvuk, stejný hudební motiv v takovém pojetí může stejně dobře sloužit jak náboženskému, tak světskému účelu. A totéž platí i pro scénu z Tunströmovy knihy: stejná slova (z Bible) mohou stejně dobře sloužit během mše i během zvukové zkoušky, kdy se manipuluje kazatelnou, aby byla na akusticky optimálním místě. Jako rozhodující se totiž může ukázat účel dané parodie v širším kontextu. Posunování kazatelny a pronášení biblických citátů slouží v konečném důsledku k tomu, aby tato slova během skutečné mše byla dobře slyšet a měla tak svůj náboženský účinek. Stará sekulární melodie v novém náboženském kontextu rovněž slouží k náboženskému účelu. A Tunströмова komická scéna s kazatelnou je součástí celku knihy, která má také svůj duchovní rozměr. Kromě toho představuje vynalézavý, i když pro laika na první pohled obtížně odhalitelný kontrapunkt vůči Bachově parodické metodě v hudebním *Oratoriu*.

3.6.2 Provázanost strukturálních a obsahových paralel

Podívejme se nyní blíže na strukturu *Vánočního oratoria*. Jak už bylo řečeno, Bachovo dílo sestává ze šesti částí – kantát a každá je určená pro jinou příležitost, pro jiný vánoční či povánoční svátek.

Tunströmovo dílo má částí sedm, nicméně římskými číslicemi je jich označeno jen šest, pátá nečíslovaná část se nazývá „O pohlazeních od Sidnera Nordenssona“, přičemž se jedná o „vložený“ text, jehož autorem má být Sidner, jedna z hlavních postav románu. Obecně je možné konstatovat, že Tunströmův román má se strukturou Bachova *Oratoria* společné jen některé prvky. Když se ale podíváme na výstavbu Bachova díla oproti tomu, jak by biblický příběh měl být vystaven podle dní v kalendáři, zjistíme, že Bach si jednotlivé části také přizpůsobil a posunul je, aby v jeho pojetí dával vánoční příběh větší smysl.

V církevním kalendáři té doby, kterého se Bach při psaní svých kantát obvykle držel, by šly jednotlivé části za sebou takto:

- 1 Narození a zvěstování pastýřům
- 2 Klanění pastýřů
- 3 Prolog Janova evangelia
- 4 Obřezání a křest Páně
- 5 Útěk do Egypta

6 Příchod a klanění mudrců

Bach si ovšem tuto strukturu ve Vánočním oratoriu poupravil a některé části rozdělil do této podoby:

1 Narození Páně

2 Zvěstování pastýřům

3 Klanění pastýřů

4 Obřezání a křest Páně

5 Příchod mudrců

6 Klanění mudrců

(The Bach Choir of Bethlem)

Podobně jako Bach zachází volně s biblickým příběhem v souvislosti s požadavky diktovanými adventním kalendářem roku prvního uvedení *Oratoria*, Tunström nenásleduje přesně strukturu Bachova díla, ale následuje jeho určitou volnost a přizpůsobování příběhu ve prospěch lepší struktury a výstavby svého vyprávění. Jednotlivé části románu přitom odpovídají Bachovu rozčlenění biblického příběhu a je možné identifikovat řadu obsahových paralel, na které se nyní zaměříme.

1. První část, která by v Bachově *Oratoriu* odpovídala kantátě o zrození Krista plánované na uvedení 25. prosince, je nejkratší a dějově poslední. Popisuje návrat Viktora Uddeho do stejného místa, kde matka jeho otce před mnoha lety iniciovala provedení Bachova *Vánočního oratoria* v místním sboru, k čemuž ale tehdy kvůli její tragické smrti nakonec nedošlo. Tato akce byla tedy odložena na neurčito a trvalo dvě generace, než k ní mohlo zase dojít.

Obešel jsem hroby. Kolem cestiček ležel sníh ve vysokých závějích, vítr fičel v poryvech a hroby byly celé schované pod pokrývkou. Jméno se nedalo přečíst ani jediné, jen: How fit a place for contemplation is the dead of night among the dwellings of the dead... [Jaké úžasné místo na přemítání je mezi příbytky mrtvých vprostřed noci.] (Tunström 1990, 11)

Anglická věta ze hry Cyrila Tourneura *The Atheist's Tragedy* může v tomto kontextu nabývat nových významů. Nejenže se Viktor nachází doslova mezi příbytky mrtvých, mezi hroby, ale příbytky mrtvých mohou být i nenaplněné a zmařené představy, naděje a sny jeho předků, zejména jeho babičky Solveig, k jejímuž cíli – provedení *Oratoria* – se v obrovském kruhu zase vrací.

Zároveň tato část obsahuje první reflexe Bachova *Oratoria*, které se odehrávají v myšlenkách a promluvách románových postav:

„Johann Sebastian Bach vytvořil z chvějícího se vzduchu světový, neviditelný Boží stát a ještě za svého života do něj vstupoval jako legendární čínský malíř vstupoval do svého obrazu,“ píše Oskar Loerke. To byl Bach. Kdo ale dokázal tyhle kategorie radosti udržet při životě? Kdo udržuje jazyk, aby byl rok za rokem stále k mání? Kde já jsem v sobě našel sílu? Které okamžiky utvářejí naše životy, na čí tváře padne světlo prvních bledých paprsků našeho vědomí a ukáže nám cestu? (Tunström 1990, 11-12)

Tyto myšlenky se stále týkají zejména Solveig, která udržovala při životě radost většinu svého života a která dala sílu i svým potomkům se k té radosti, kterou ona disponovala jakoby samozřejmě, alespoň přiblížit – a skrze hudbu ji přinést ostatním. „Z toho tedy vyjděme a oslavme mystérium zrození.“ (Tunström 1990, 12) Viktor ani nespecifikuje, zrození čeho má na mysli – jestli Ježíše, nebo provedení *Vánočního oratoria* – obojí mu splývá v onu radost. Zároveň toto propojuje obě oratoria – je to oslava zrození něčeho dlouho očekávaného, něčeho radostného a pro mnoho lidí důležitého – i když v Tunströmově textu samozřejmě ve skromnějším rozsahu.

2. Druhá část románu je rozsahem nejdelší a dějově velmi bohatá. V Bachově *Oratoriu* byla druhá část zamýšlena k provedení 26. prosince, na den zvěstování pastýřům, oznámení radostné zprávy o narození Ježíše Krista. Pastýři se poté vydali k Betlému, podle zvěstování andělů, kteří se jim zjeví na obloze.

V Tunströmově příběhu se vracíme na začátek děje a začínáme u obrazu Solveig, radostné a šťastné uprostřed své rodiny, jak jede nacvičovat Bachovo *Vánoční oratorium*. Tento obraz je brzy přerušen její tragickou smrtí, která poznamená celou rodinu ještě v generaci jejich dětí. V souvislosti s biblickým zvěstováním pastýřům se zde nachází podobná, ale významově poněkud posunutá paralela. Ten, kdo zvěstuje radost, může být Solveig – ta ji zvěstuje svým životem, svým přístupem k věcem a svou láskou k hudbě. Ona sama a její radost se stávají hvězdou na Aronově a Sidnerově obloze (sem se tedy posouvá prvek z pozdějších kapitol – následování hvězdy). Aron a Sidner věci, které Solveig ztělesňovala či symbolizovala, následují a touží jich znovu dosáhnout. Je pro ně nicméně velmi bolestné, že to, co dřív měli přímo u sebe, je najednou tak daleko a v jejich životech nedosažitelné. Jejich putování za tím, co by chtěli, je tedy v jejich životech nenaplněno, ale Viktor, Sidnerův syn, se

k pocitu radosti alespoň přiblíží.

Můžeme si také všimnout, co se díky volbě vypravěčského stylu může stát s vnímáním zvuků v popisované scéně:

„Zapomněla jsem vypnout gramofon.“

/.../

„Já ho vypnu, mami,“ odpovídá Sidner, ale jak nesčíselněkrát později dodal, „už k tomu nedošlo“. Chvilí se všichni tři zaposlouchají do otevřeného okna, kde přenoska tančí na jásavých zpěvech.

Lasset das Zagen verbannet die Klage

Stimmet voll Jauchzen und Fröhlichkeit an!

Dienet dem Höchsten mit herrlichen Chören

Lass uns den Namen des Herrschers verehren“

Jako tolikrát předtím se všichni ponoří do sebe, navzájem opředeni Bachovou vánoční hudbou.

„Ale teď mě roztlač, Sidnere.“

(Tunström 1990, 15)

Je to poslední chvíle, kdy všichni byli šťastní. V okamžicích následujících, při prožívání chvíle, kdy Solveig vjede na neovladatelném kole do stáda krav, které ji ušlape, se vnímání toho, co se děje, stává jakoby pomalejší a soustředěnější. Zároveň to vytváří dojem obrazovosti, jako bychom sledovali filmové scény, a při čtení se vtírá pocit, jako bychom děj sledovali zpoza skla, které trochu tlumí zvuky, což jen ale zdůrazňuje to, co se děje. Tomuto efektu velmi napomáhají pasáže, při kterých se něco jiného dít má a něco jiného se děje, často v souvislosti ze zvukem: „Mami,“ šeptá Sidner, ale ticho pokračuje dál.“ (Tunström 1990, 16) nebo „Neptej se, pokouší se vykřiknout, ale hlas bublá hluboko v černé díře.“ (Tunström 1990, 17). Prožívání té chvíle je obzvlášť pro Sidnera tak nesnesitelné, že se jeho já chce stát jiným já, někde jinde, jen ne blízko téhle události. Pro jeho otce Arona to ale není o nic lehčí, v tom okamžiku jako by v něm něco zemřelo a on se uchýlí k naději, že se jeho Solveig vrátí a vrátí jeho životu radost.

3. Třetí část Bachova *Oratoria* byla zamýšlena k provedení 27. prosince na den klanění pastýřů. V Tunströmově textu se děj ale ještě dá zařadit také do předchozí části, k putování pastýřů ke svému cíli,

protože přesně to se, mimo jiné, v této kapitole děje. Kapitola začíná krátkou vsuvkou z budoucnosti, kdy dospívající Viktor pod vlivem své matky předstírá malířský talent a je konfrontován známým malířem Marcem Chagallem, jehož ovšem Viktorova matka nepozná. Scéna je možnou předzvěstí toho, že pravda nemusí být to, co vidíme pohledem: „Pravda,“ odfrkl Marc Chagall. „Tímhle způsobem se k ní nedopracuješ. Teprve za fantazií bys možná našel něco pravdivého.“ (Tunström 1990, 89) Právě snaha o rozpoznání skutečnosti a představy a střety mezi nimi jsou pro tuto kapitolu typické. Ať už se jedná o Sidnera a jeho první milenkou Fanny, která se po intimním sblížení s ním uzavírá sama do sebe, nebo o Arona, který se čím dál víc ztrácí ve své představě o návratu Solveig.

Motiv cesty je pro tuto kapitolu velmi důležitý – Fanny cestuje ve svých představách po světě spolu s legendárním cestovatelem Svenem Hedinem, kterého už dlouho obdivuje. Sidner cestuje pryč z reality do svého světa hudby a jeho v podstatě jediný průvodce po skutečnosti (Splendid) odjíždí kvůli nemoci svého otce pryč ze Sunne. Nejdůležitější cestu vykonává Aron, který cestuje nejdříve prstem po mapě na druhý konec zeměkoule poté, co se radioamatérskému spolku, jehož je členem, podaří navázat spojení s Novým Zélandem. Zatímco pro většinu dalších členů spolku je to pouhá zajímavost, pro něj se to stává nadějí a zázrakem. Rozvíjí korespondenci s Tessou z Nového Zélandu a spolu s přibývajícími novozélandskými artefakty, které mu Tessa zasílá poštou, a s častějšími návštěvami Solveig si utváří naději, že tam na něj Solveig čeká. Vypravuje se na cestu za ní, stejně jako bibličtí pastýři následuje svou hvězdu, tráví noci na palubě a sleduje svou Solveig na obloze, aby mu jeho cestu ukázala nebo potvrdila. Zároveň s cestou fyzickou podniká cestu duševní a stále více času tráví mimo skutečnost ve svém vlastním světě nadějí. V momentě, kdy už vlastně dosáhne bodu, kdy vnímá už jen svou představu a musí proto zjistit, že se celou dobu klamal, dochází k prozření, celý jeho sen se zhroutí a on svou cestu končí sebevražedným skokem do vody. Na jednu stranu definitivně ztrácí naději, že Solveig někdy dostane zpět, na druhou stranu za ní vlastně opravdu odchází. Jako na potvrzení toho, že jeho Solveig se skrývá ve hvězdách, je v momentu jeho skoku do vody nebe bezhvězdné:

/.../ vřava v sále rostla, ona se mu kmitla před očima, když se ztrácela ve skleněných dveřích, běžel za ní, zahlédl ji na schodech, slyšel, jak se dveře znovu zabouchly a otevřely, nahoře na přední palubě ji dostihl a zjistil, že to není ona. Že to nikdy nebyla ona, ani tentokrát, ani nikdy předtím, vyprošťoval se ze svých blan mámení, jednu po druhé protrhával, až zůstal stát nahý a osamělý vysoko nad vlnami a věděl, že Solveig je jednou provždy mrtvá a že on je tady a nikdy ji nedostihne, loď se zdvíhala a klesala, nikdy nebylo ani hvězdičky, nebylo vůbec nic a on se uklidnil a znehybněl, pomalu

přistupoval k zábradlí /.../. (Tunström 1990, 166)

Otázkou pak zůstává, jestli Aron dosáhl svého cíle, jako ho dosáhli bibliční pastýři. V každém případě se třetí kapitola poněkud vymyká a dějově opoždí oproti posloupnosti Bachova Vánočního oratoria.

4. Čtvrtá část Bachova *Oratoria* se hrála 1. ledna na Nový rok, na den obřezání a pojmenování Páně. Tento svátek se slaví v řeckokatolické a pravoslavné církvi, římskokatolická církev změnila v průběhu času svátek na Oktáv narození Páně – oba svátky se odehrávají osm dní po narození Ježíše. Pokud budeme chápat obřízku jako proces, při kterém se odřízne něco, co na místě být nemá, našli bychom ve čtvrté kapitole několik paralel. Je jich několik, protože tato kapitola je roztržena do více malých příběhů.

Hned v úvodu kapitoly, ve snu, jsou všichni zúčastnění odříznuti od své radosti, kterou je hudba, ať už tím, že jsou vyhnáni z paláce hudby, anebo tím, že jsou v něm zastřeleni – jako Solveig a Aron. Torin, odříznutý ve svém neutěšeném příbytku od lidské společnosti, se snaží k sobě dostat svého domnělého syna, ale i toho mu vezmou a navíc ho ještě více oddělí od společnosti vězením. Když potká Krásnou Birgittu, které zase vzali možnost mít dobré dětství a tím i dobrý život, unikají spolu do svého světa akvarelů a snových krajin. Odříznutí od dítěte zažívá i Sidner, který se nemůže vyrovnat s ochladnutím citů ze strany Fanny a s tím, že je ochotná ho vynechat ze svého života. Ještě s jedním řezáním se můžeme v kapitole setkat – to když si Selma pozve Sidnera domů mimo jiné proto, aby jí pomohl rozřezat knihy a aby se tak lidé po její smrti mohli domnívat, že je přečetla.

5. Pátá část Tunströмова *Vánočního oratoria* není očíslovaná a nemá tedy paralelu v Bachově oratoriu. Nese pouze název „O pohlazeních“ (Om Smekningar) od Sidnera Nordenssona. Je Sidnerovým pokusem sepsat vysvětlení pro svého nedlouho předtím narozeného syna Viktora. Sidner se zde ale nesnaží pouze vysvětlovat, zdá se totiž, že psaní textu je pro Sidnera také svým způsobem terapií. Popisuje svůj život poté, co Aron odjel na Nový Zéland a už se neozval, jak se dozvěděli, že už nežije, jak dostali dopis od paní Wintherové o úpadku Tessy Schneidemanové, popisuje to, jak se sám v průběhu času dostával čím dál hlouběji do svého vnitřního únikového světa fantazie a bludů a jak skončil v blázinci, co vnímal, co mu běželo hlavou, a jak se snažil udržet v přítomné realitě a užívat si ji poté, co byl z blázince propuštěn. Většina částí je datovaná, zařazená do let 1939-1940 a tíže začínající

války do textu také zlehka proniká – spíše však skrze lidi okolo Sidnera než přímo skrze něj. Pro text jsou také typické kontrasty, z nichž můžeme některé jmenovat: muž vs. žena, smrt vs. život, hudba vs. ticho, realita vs. fantazie/představy nebo tma vs. světlo, z nichž mnohé spolu navzájem souvisejí.

6. Šestou část Tunströмова *Oratoria* budeme vztahovat (kvůli vložené páté části O pohlazeních) k páté části Bachova díla. To mělo být předvedeno první neděli po Novém roce a mělo znázorňovat cestu mudrců, v pozdější tradici tří králů. Na to se v textu odkazuje například i tím, že když Sidner dorazí na Nový Zéland, vejde do kostela ve Wellingtonu (což už je blízko cíle, stejně jako byli mudrci poblíž Betléma, když dorazili do Jeruzaléma), kde kněz zkouší akustiku v kostele tím, že čte úryvky z příběhu o Herodovi – jde o již výše zmiňovaný úryvek popisující akustickou zkoušku.

Sidnerův život za války je v této části textu jen naznačen, když dojde řeč na to, co kdo během ní dělal. Ani jeho cesta na Nový Zéland není vylíčena, Sidnera zastihneme už na místě, kde hledá Tessu Schneidemanovou/Blakeovou, aby tak navázal na svého otce a pokusil se dokončit jeho cestu za Solveig, za láskou. Jeho cesta je tedy rozdělena do několika fází: nejdříve cesta na Nový Zéland, poté chvíli trvá, než se mu podaří Tessu najít, pak ji nějakou dobu pozoruje a až později najde odvahu ji oslovit. A tady začíná nejtěžší úsek: najít Tessu, která se ukrývá za cizími jmény.

Na příběh o mudrcích přinášejících vzácné dary malému Ježíši odkazuje i Sidner přinášející dárek Tese: přináší jí šperk, který ona kdysi poslala Aronovi, aby jí ho připnul kolem krku, až ona bude milována. Sidner přijíždí mnoho let poté a dokončuje i tuto část Aronova úkolu:

Leželi jeden druhému před prahem a naslouchali sílicímu větru, jenž roztrásl okenní tabulky a zadýchal hvězdy za sklem, opatrně si navzájem oťukávali svůj žal, ale stěny byly dosud příliš mohutné, aby bylo slyšet slova, aby k nim pronikly signály a aby se jeden druhému otevřeli.

Potom vstal a přinesl diamantovou lodičku a pověsil jí šperk kolem krku.

„Ted’ začíná to těžké,“ řekla.

(Tunström 1990, 276)

Hvězda, kterou mudrci následovali, zůstala za oknem, stejně jako to, co Sidner hledal: je to viditelné, je to blízko, ale ještě jakoby v jiném prostoru, za sklem.

7. Téma cesty pokračuje ještě i v sedmé části Tunströмова textu, totiž v příběhu Odyssea, kterého

ve Viktorově světě představuje Sidner. Z této cesty se Sidner na nějaký čas za Viktorem a za Fanny vrací do Švédska a zceluje tak Viktorův obraz o světě a jeho rodině. Zatímco Fanny ho udržovala ve lži a ve snovém světě, přináší Sidner pouto s minulostí, které Viktorovi chybělo. A přináší zpět i hudbu – zatímco byl Sidner pryč, bylo v domě zasněné ticho a na klavír nikdo nehrál. Se Sidnerovým návratem se Viktor vytrhává ze světa matčiných představ, ze světa tichého malování, a nahlíží do světa hudby a chápe, že je její součástí a byl už dlouho předtím, než se narodil. Pro toto pochopení je určující scéna v lese, které je spolu se Sidnerem svědkem – když sbírají brusinky, zaslechnou zpěv – *Vánočního oratoria*, jeho druhé části, skladbu Break through, oh lovely light or morn (v německém originále Brich an, o schönes Morgenlicht) o zvěstování andělů pastýřům o narození Božího syna. U jezírka našli sedět Torina s Krásnou Birgittou:

Hudba mě opředla pavučinou, proměnila se ve stěny, strop a mohutnou stavbu, kolem níž jsem šplhal vzhůru po lešení: nedokončená katedrála, mířící výš a výš. /.../ Seděli každý z jedné strany cestovního gramofonu, oba nazí a růžovouccí, Torin a Krásná Birgitta. Pod kotlíkem s kávou dýmal ohýnek. Krásná Birgitta malovala akvarely.

/.../

„Viktore, nikdy nesmíš Torinovi ani nikomu jinému vyprávět, cos tady viděl. Potřebuji tenhle útulek lásky jen pro sebe. Musíš se spokojit s tím, že víš. Že to víme ty a já. Spokoj se s tím, žes to viděl aspoň jednou jedinkrát. Že víš, že se něco takového může na zemi stát.“

(Tunström 1990, 305)

Připomíná to obraz Bachovy rodiny, jak ji Sidner líčil v jednom ze svých školních slohů. A určitě to připomíná určité aspekty společného života Solveig a Arona.

Na samotném konci textu se tedy vracíme k Bachovu *Vánočnímu oratoriu*, kruh se uzavírá, pro Viktora je to ovšem začátek seznamování se s tímto dílem. Uzavírá se ale pouze v rámci textu; v rámci příběhu, jak víme, se s ním setkáme ještě na jeho konci – to když se Viktor vrací do Sunne nacvičovat *Oratorium* s místními a dokončit tak tedy to, co kdysi začala Sidnerova matka Solveig a k čemu se Sidner nedovedl odhodlat. Celá scéna se jistě neodehrává za zvuků skladby oslavující Boží narození náhodou – je to návrat k radosti ze života, k radosti z toho, že se něco nového rodí, k radosti z lásky.

Poslední část Bachova *Vánočního oratoria* se odehrávala na den oslavy Zjevení Páně.

V posledně citované části můžeme najít paralelu – Sidner a Viktor ctí okamžik, jehož byli svědky,

protože je velmi vzácný – a poslední věta („Že víš, že se něco takového může na zemi stát.“) se prolíná oběma scénami: jak Sidnerovým a Viktorovým zážitkem, tak uctíváním narozeného Ježíše pastýři a králi.

Rytmus celého textu není jednotný. Střídají se tu popisné části, dopisy, zápisy deníkového typu, vzpomínky, mísí se minulý a přítomný čas. Občas dochází také k derytmizaci textu v jedné části – jako například když Tessa vzpomíná/vypráví o tom, co se dělo, když se vrátila po marném čekání na příjezd Arona domů ke svému bratru Robertovi. Ten ji vyhodí na dvůr a je na ni velmi zlý, ona se všemu jen směje a uzavírá se do jiného světa a do proudu jejího prožívání zasahují nadávky jejího bratra nebo jejího už šíleného já. (Tunström 1990, 273-4) Jako by s rozpadem psychiky docházelo i k rozpadu rytmu textu.

3.6.3 Hudba jako architektura a prostor

V následující části detailněji rozebereme různé aspekty hudby jako motivu v Tunströmově textu. Ta je prostřednictvím románových postav pojata jako zvláštní prostor či dimenze reality:

„Johann Sebastian Bach vytvořil z chvějícího se vzduchu světový, neviditelný Boží stát a ještě za svého života do něj vstupoval jako legendární čínský malíř vstupoval do svého obrazu,“ píše Oskar Loerke. To byl Bach. Kdo ale dokázal tyhle kategorie radosti udržovat při životě? Kdo udržuje jazyk, aby byl rok za rokem stále k mání? (Tunström 1990, 11)

V prvním odstavci, který obsahuje citaci expresionistického básníka Oskara Loerkeho, je tedy Bachovo dílo pojato jako svébytný svět, odlišný od „normální“ lidské reality, do kterého je nicméně možné „vstoupit“ a do kterého také Bach vstupoval. Naproti tomu v druhém odstavci autor prostřednictvím zachycení myšlenky svého hrdiny, dirigenta Viktora Uddeho, pojímá Bachovu hudbu jako „jazyk“, který je třeba „udržovat při životě“, tedy realizovat prostřednictvím lidské praxe. Z této perspektivy tak není Bachovo dílo jakýmsi paralelním světem, nezávislým ve svém principu na lidstvu, protože už byl jednou Bachem stvořen, ale je součástí „při životě udržovaného“ kulturního dědictví, které v rámci románu udržuje při životě Viktor a další hrdinové, kteří se coby hudebníci účastní kulturního provozu.

Zároveň se v odstavci zmiňuje, že Bach z hudby něco vybudoval, vybudoval stát, něco, do čeho se dá vstoupit, a toto se později v textu vrací v obměněné podobě jako myšlenka, že hudba je architektura, že hudba je něco, z čeho se dá stavět, čím se člověk může obklopit:

Byl to nedokončený věžák, postavený za hranicí času. Místo lešení tu stály varhanní píšťaly, ohromné dechové nástroje. Celý dům tvořila hudba. (Tunström 1990, 167)

Hudba mě opředla pavučinou, proměnila se ve stěny, strop a mohutnou stavbu, kolem níž jsem šplhal vzhůru po lešení: nedokončená katedrála, mířící výš a výš. (Tunström 1990, 305)

Obě citace naznačují to, že hudbu nelze nikdy dokončit – i když se z ní dá stavět, nikdy to nebude kompletní dílo, vždy se na ní dá pracovat dál a víc, vždycky ještě bude existovat něco, čím se bude možné více přiblížit dokonalosti.

Pro Sidnera je ale v období, kdy je na tom psychicky hůř a hůř, těžké rozlišit hranice mezi skutečností a představou: „Potkal jsem poslance Perssona, a když mne zdravil, vylétlo mi jaksí z úst: „Postavím dům jenom z hudby.“ A jelikož si myslel, že mluvím obrazně, popadlo ho veliké nadšení, potřásl mi rukou a byl tentam.“ (Tunström 1990, 232) Přirovnání hudby k architektuře není jednosměrné, v textu funguje i naopak: „Náhle mi řekl přímo do paměti: „Architektura je zamrzlá hudba.“ /.../ „Naše řeč, to je taky zamrzlá hudba. Naše fantazie je zamrzlá hudba. Ale jen ty a já o tom víme.“ (Tunström 1990, 295) Představa řeči jako zmrzlé hudby Viktora jako dítě fascinuje: „Posadil jsem se a opřel o hřbitovní zeď a vyslovoval jsem krásné věci, říkal jsem Fanny a Sidner, jahody a Eva-Lissa. Muselo to znít stejně krásně, jako když Sidner hraje.“ (Tunström 1990, 295) Jenže u zvukomalebnosti nebo krásy významu slov to nekončí, Sidner myšlenku rozvíjí ještě dál:

„Může to trvat hodně dlouho, než roztaje to, co člověk řekne. A někdy z toho hudba povstane, až teprve když člověk dospěje.“ – „Proč?“ – „Protože můžeš být zamrzlý uvnitř.“ /.../ A tak jsem tam seděl a ze všech sil věřil a snil jsem o hudbě, co nikdy nepřišla. A to všechno souviselo se Sidnerem. A nakonec to souviselo s tím, že nepřijel.

(Tunström 1990, 295)

Viktorovi se tak automaticky spojuje hudba se Sidnerem, otcem, kterého neměl příležitost poznat. Celé dětství se díval na klavír, na který nikdo nehrál, a přál si, aby otec přijel a dal jeho svět do pořádku, zkompletoval ho, protože podvědomě cítil, že hudbu potřebuje: „Cos odjel, je tu pořád ticho, tati.“ (Tunström 1990, 302) Nenavazuje totiž jen na Sidnerův život, není jen jeho potomkem. Svým způsobem

se narodil už v zatačce, kde Solveig zemřela. Narodil se tam ještě ne fyzicky, ale jako potřeba rodiny dokončit její cíl – přivést na svět *Vánoční oratorium*.

Pro Solveig ale bylo – oproti představě domu – možné dostat hudbu ještě blíž, přiosobnit si ji ještě více – ona se uměla do hudby obléknout:

Ale co Solveig a Aron? To však byli zvláštní lidé. Jiný druh lidí. Měli muziku. Dveře, které se dají kdykoliv otevřít a vejít jimi. Solveig bývala odjakživa taková, ta byla do hudby oblečená a takovéhle šaty nikde neškrtí, tu svět nikde netísní. A Arona do těch šatů taky navlékla, skoro už se do nich dostával, když zemřela. To Solveig měla klíč k těm dveřím a odnesla si ho s sebou, není se Aronovi co divit..., že odjel..., možná že šel hledat ten klíč... a děti tu nechal...

(Tunström 1990, 178-9)

A také uměla tu vybudovanou architekturu hudbou pozvednout: „Sbor se na mne vítězně obrátil v okamžiku, kdy Solveigina árie přiměla zdi, aby se zdvíhaly. „Takhle to děláme,“ vysvětloval Aron.“ (Tunström 1990, 167) Hudba tedy pro ni nebyla jen tím, co čeho se vstupuje, co se musí vystavět, ale také něčím, co mohla mít vždycky s sebou a kolem sebe.

Auru jedinečnosti Bachova Vánočního oratoria poněkud rozbíjí Viktor při své promluvě k hudebníkům:

Takováhle díla, aby vám bylo jasno, se psávala na každou neděli. V pondělí a úterý se rozepisovaly hlasy. /.../ ve středu a ve čtvrtek se opisovaly kopie, v pátek a sobotu se nacvičovalo, a když to bylo hotovo, mohli si v klidu vypít nedělní kávu. /.../ nezapomeňte, že v těch dobách jim pomáhaly formulky, tehdy existovala emblematika. Tvůrčí proces, na kterém my si dnes tolik zakládáme, bylo tehdy pouhé vybarvování. /.../ A tyhle formulky, to byl obecný majetek. Jako nábytek. Jako židle. (Tunström 1990, 12)

Zde je zpochybněna dvojitým způsobem funkce autora coby tvůrčího subjektu, který individuálním tvůrčím aktem vytváří umělecké dílo s jeho aurou jedinečnosti a neopakovatelnosti – naopak, hudební dílo je zde uchopeno jednak jako dílo kolektivní a jednak jako (do značné míry) výsledek uplatnění obecně rozšířených „formulek“. Na druhou stranu ale Tunström vytváří situace, které naopak přispívají k vytváření aury *Vánočního oratoria* (a kultu Bacha jako geniálního skladatele):

Sidnerovu fascinaci autorem *Vánočního oratoria* prolíná „bázeň vůči Johannu Sebastianu Bachovi, že psal hudbu, pro niž zemřela“ (Tunström 1990, 219). Je to pro něj jako začarovaný kruh – psal skladby, které tolik obdivuje, které milovala i jeho matka, ale zemřela za zvuků *Vánočního oratoria*, když ho jela nacvičovat s místními hudebníky. A také jak popisujeme jinde, Bachova hudba pravidelně figuruje v klíčových, přelomových situacích románu. Jak jsme právě zmínili, *Oratorium* je symbolicky tím posledním, co celá rodina slyší chvíli předtím, než Solveig zemře, přičemž tato konkrétní pasáž vyzývá k radosti:

*Lasset das Zagen, verbannet die Klage,
Stimmet voll Jauchzen und Fröhlichkeit an!
Dienet dem Höchsten mit herrlichen Chören,
Lasst uns den Namen des Herrschers verehren!*¹¹
(Tunström 1990, 15)

Bachova hudba se v druhé kapitole stává symbolem opouštění – nejenom že jeho hudba zněla v posledních Solveižiných chvílích, ale zní i v okamžiku, kdy zbytek rodiny opouští statek a přesouvá se do města:

*Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten
Und lasse dich nicht
Mein Leben, Mein Licht.*
(Tunström 1990, 21)

Text jako by byl promluvou Arona k Solveig, upíná se k ní, slibuje jí, že ji bude následovat, jako své světlo (opět motiv světla a také následování hvězdy). Jak později z textu vyrozumíme, opravdu ji následuje – do smrti.

Ta samá pasáž (z Bachových Janových pašijí – skladby o Ježíšově umučení – jistě ne náhodou v této souvislosti) se opakuje ještě jednou během Aronovy cesty na lodi za domnělou Solveig. Kontrast

¹¹ Nechte již sporu a zlobu svou stavte,
Jásavý výkřik zněj v radostný ples!
v mohutném sboru již zpívejte davy!
Vždyť jméno Páně si zaslouží slávy!

radostného Vánočního oratoria a o dost méně radostných Janových pašijí je v souladu s náladou situací, ve kterých se úryvky jednotlivých děl v textu objevují:

Medan „Juloratoriet“ berättar om Jesu födelse berättar „Johannespassionen“ om Jesu lidande och offerdöd. Den tematiska motsättningen mellan födelse-död och glädje-sorg skärper ytterligare kontrasterna mellan romanens båda kronotopiska världar. „Juloratoriets“ födelse- och glädjetema får förtydliga glädjen och lycken i romanidyllen medan „Johannespassionens“ döds- och sorgetema understryker sorgen i den senare världen.

(Varga 2002, 63)

3.6.4 Hudba, světlo, radost – ticho, tma, smutek

Dalším kontrastem, který Tunström ve svém románu využívá, je na jedné straně propojení hudby, světla a radosti a na druhé straně ticho, tma a smutek, což vytváří další z řady dichotomií. V okamžicích následujících po Solveižině smrti vládu přebírá ticho, které je určující i pro další pasáže textu: „Mami,“ šeptá Sidner, ale ticho pokračuje dál.“ (Tunström 1990, 16) „Neptej se, pokouší se vykřiknout, ale hlas bublá hluboko v černé díře.“ (Tunström 1990, 17) Ticho tu tedy stojí nejen jako protiklad k hudbě, ale i jako něco, co dokáže pohltit veškeré zvuky, které se snaží zaznít. A právě popsany okamžik Solveižiny smrti a následného šoku hlavně Sidnera a Arona je uvrhá do snového světa, ze kterého se jen těžko dokáží vymanit – přesněji řečeno Aronovi se to nepovede vůbec a Sidnerovi jen částečně.

Určitě není bez zajímavosti, že podobně jako v Lindgrenových *Cestách hada na skále* se k Solveig jakožto nositelce hudby váže kategorie světla: „V každém svém pohybu soustředila tolik světla, že vystačilo i pro něj.“ (Tunström 1990, 18) Solveig tedy neoblékala své blízké jen do hudby, ale i do světla, jako by tyto dvě instance patřily k sobě. Aron bez její přítomnosti nedokáže tyto kategorie zachovat: „Nahne se dovnitř a vyděsí je, protože s sebou přináší tolik tmy. Černo v Sidnerových očích.“ (Tunström 1990, 19)

Světlo podle všeho do kraje přinesla právě Solveig, a určitě to bylo možné jen díky tomu, že byla odjinud (z Ameriky), protože city se ve Švédsku projevovaly jen za tmy: „Ale možná že třeba teta Viktoria vzala věci do svých rukou a projevy citů kvetou jen za tmy, jak je to zvykem tady ve Švédsku.“ (Tunström 1990, 28) Eva-Liisa následuje matčinu cestu a dokáže tmě uniknout zase zpátky do světla, což je pro ni snazší než pro jejího bratra a otce: „Tolik ho překvapovalo, že se Eva-Liisa dokázala vymanit ze tmy. A trvalo to ještě hodně dlouho, než pochopil, že vynaložila ukrutné úsilí, aby se udržela

na světle, snad aby mu ukázala, že světlo vůbec ještě existuje.“ (Tunström 1990, 47)

Světlo – opět podobně jako v Lindgrenovi – také symbolizuje skutečnost, duševní vyrovnanost a mír:

Vím, co to znamená „když člověka zahálí tma“, jako teď Evropu. Ale také tam uvnitř ve tmě existuje svět. /.../

Ted se vyhouplo jitřní slunko. Svítí na cestu vedoucí mezi černými vraty až k parku. /.../ Ano, je tu světlo a já bych tolik chtěl, aby zbytek mého života naplňovala slova o světle, jak jsem to kdysi strašně dávno zažil v zatáčce jedné cesty. /.../ A já jsem byl průhledný jako hudba. Adagio. Byl jsem jednou z not, důležitá součást toho kusu, který se hrál, a když se tráva a stromy sklonily, věděl jsem, že někdo lehkými prsty přejíždí po všem živoucím jako po klávesnici. To hráli mně, Viktore.

(Tunström 1990, 239)

Hudba a světlo tu tedy symbolizují život – a ten v psychiatrické léčebně nebyl (jen přežívání). Sidner tam zažíval období bez hudby, a když hudba přišla až za ním (když jim přišla zazpívat Armáda Spásy (Tunström 1990, 235)), personifikoval ji s jednou dívkou ze sboru, a ta samozřejmě zase odešla. Nabízí se interpretace, že tento krátký hudební zážitek v něm opět probudil touhu po hudbě a životě a pomohl mu dostat se z léčebny pryč. To souvisí i s tématem jednoho z následujících oddílů, který se soustředí na hudbu jako útočiště před skutečností.

Když Sidner za pomoci hudby uniká ze skutečnosti do světa snů, dokáže v myšlenkách obsáhnout obě roviny najednou:

Daleko za horami, nad mořem a houštinami, kde se potulovali koně a krávy, kdosi rozehrál nádhernou kompozici, v níž všechno viditelné, tušené i vysněné tvořilo stejně důležité součásti. /.../ S dlouhými přestávkami se to odehrávalo znovu a znovu, takže jsem sice ne vždy, ale dost často věděl, jak to zní. /.../ když jsem pečovatele kousl do ruky, když jsem ležel připoután na lůžku a čekal na šoky, když mi doktor foukal do obličeje hnusně nasládlý doutníkový kouř a já jsem neměl sílu protestovat, musel jsem to někde hluboko v sobě slyšet.

(Tunström 1990, 239)

Hudba tedy v léčebně nebyla přítomna, Sidner si ji ale nosil v sobě. Zřejmě ne nějakou konkrétní

melodii nebo skladbu, ale něco jako univerzální hudbu, jako podstatu jeho života. Po propuštění z léčebny pak dokázal najít hudbu i v nejjemnějších nuancích okolí a přírody.

Ticho jako protiklad hudby se tu vyskytuje často. A často jsou tyto dva protipóly svázány s radostí a smutkem: „A tolik hudby, co od vás šlo. Teď tu kolem bude všude ticho. To je hrůza, jak se rozpršelo, radši nečekejte, ať...“ (Tunström 1990, 23) Ticho po Solveižině smrti nezůstává jen v kraji kolem jejich statku, ale i ve sboru, který deset let nacvičoval *Vánoční oratorium*, a mezi ostatními také:

Od toho dne uběhlo deset let. A kolem nich rostla hudba. Jako mračno křídel zahalila kominíka, malíře, tenora, dětský sbor i hudebníky z orchestru, jednoho po druhém si vybírala z chalup nové talenty.

A teď?

Po Solveižině smrti?

Na Solveižině pohřbu zvedl kantor Jancke paže, sbor se rozezpíval, ale hned po třech taktech, přesně v bodě, kdy se měl Solveižin hlas vyprostit a vylétnout do nejzazších výšek a trylkovat jako vlaštovky ve stínu hřbitovní lípy, vonící po medu, právě v tom okamžiku všichni naráz ztichli, sbor, orchestr, dirigent, celé městečko, shromážděné za jedním účelem, a nikdo už nedokázal celý podzim znova začít...

(Tunström 1990, 38)

Dichotomie spojující na jedné straně hudbu se světlem a radostí a na druhé straně ticho s tmou a smutkem má rovněž genderovou dimenzi. Zatímco ale u Lindgrena souvisí gender s hudbou přímočaře, ženy jsou producentkami hudby a muži jsou jejími konzumenty, u Tunströma je vztah složitější: ženy (Solveig a Birgitta) jsou s hudbou jakoby organicky srostlé, hudba je jejich součástí. na druhou stranu muži (Sidner, ale i Viktor) musejí vyvinout značné úsilí, aby něčeho v hudbě dosáhli, hudba tak není součástí jejich přirozenosti.

3.6.5 Práce s tempem

Podobně jako skladatel pracuje s tempem, může skladbu zrychlit a zpomalit, vytváří Tunström analogii – pracuje s tempem v rámci textu.

Když v úvodní kapitole mluvil Viktor o tom, jak je v opeře, divadle nebo filmu možné zastavit na chvíli čas tím, že se vybočí z vyprávění příběhu, používá samotný Tunström tento postup ve scéně, kdy rodina po ztrátě Solveig přijíždí do Sunne:

Sidnerovi je dvanáct let a zakrátko se gramofon i bedýnka s deskami sveze z valníku dolů, když se kůň zbrkle zarazí před autem, a zem pokryje úlomky bakelitu. Ale nejdřív jeden citát ze sešitku O pohlazeních: „Nic netrvá věčně kromě zvonivého tónu, po němž se řada všedních dnů pídí, ale nikdy se jí nepodaří ho úplně zahladit.“ A teď se desky sypou na zem.

(Tunström 1990, 25)

Tím, že vkládá citát z pozdějších Sidnerových zápisků, Tunström na chvíli zastavuje děj situace a nechá ho doběhnout o okamžik později. Zároveň tím, že sem tento citát takto vkládá, zdůrazňuje jeho myšlenku o neutuchajícím zvuku, potažmo radosti, někde v pozadí běžného života.

Hudba v románu funguje také jako jeden z projevů ženského prvku – některé ženy v románu mají něco společného, určitou radost, vůli k radostnému životu, která mužům většinou chybí. Měla ji Solveig, která rozdávala radost a hudbu, má ji Eva-Liisa, Sidnerova sestra, která se nenechá strhnout do smutku a ponurému snění a raději utíká k veselým kamarádům, má ji Beryl, která se směje a Sidner nechápe, odkud se to bere: „Otevřené dveře se při takových příležitostech plnily jejím smíchem a mne často napadalo, že ten smích se musí odněkud brát. Nic nepovstává z ničeho. Všechno má svou příčinu. /.../ Pokud ovšem smích není prapodstatou všech věcí.“ (Tunström 1990, 32) Pro Sidnera, a ani pro Arona nebo Viktora, není samozřejmé mít životní radost jen tak. I když Sidner se do hudby dokáže ponořit a dokáže vidět její krásu, tu radost, o které snad předpokládá, že by to mělo přinést, nalézá jen těžko.

Další ženskou postavou, pro kterou je typická určitá radostnost a sklon žít v hudbě, je Krásná Birgitta. Oproti Solveig je o dost snovější, což nejspíš způsobilo nelehké dětství. Společná je pak pro ně neschopnost odolat vábení hudby.

S hlavou mírně úkosem, s černými vlasy padajícími na ramena, ruce sepnuté v rukávníčku, tu postávala a broukala si My heart belongs to Daddy s tak jemným úsměvem, že ani nepatřil do chladné současnosti.

To byla jedna újma z té hrstky, kterou utrpěla ve Státech: musela zpívat. A jednou večer, když na svých potulkách skončila pod okny hotelové jídelny a poslouchala, jak ven proudí hudba z gramofonu, vtáhlo ji to dovnitř a nahoru po schodech, kde zahalena do svého boa vplula pod křišťálové lustry, rozpráhla paže a podařilo se jí vyšplhat skoro do stejných výšek jako zpěvák na desce, když nahodil

závěrečný tón.

(Tunström 1990, 172-3)

Jako by tu svou roli hrála i geografie – odkud člověk pochází. Stejně jako Solveig strávila Birgitta nějaký čas ve Spojených státech a hudbu si přinesla odtamtud. Kdyby strávila všechnen čas ve Švédsku, zřejmě by v sobě ten samozřejmý a radostný sklon k hudbě neměla. Postava Birgitty je navíc dalším příkladem dichotomie „hudba, světlo, radost – ticho, tma, smutek“, kterou jsme zmiňovali v předchozí kapitole.

Její uzavírání se do vnitřního světa ale nejspíš souvisí s odhodláním najít krásu, kterou v dětství kolem sebe krutě postrádala. Měla krabici od čaje Darjeeling, kterou jí otec alkoholik a násilník zničil, jedinou krásnou věc, kterou vlastnila. Aby unikla hnusu, představovala si sama sebe v Darjeelingu. Byla však pro ni bolestná představa, že kdyby tam byla, měla by podobnou krabici, jen naopak s obrázky ošklivosti a deprese. Přesto se jejím životním cílem stalo to čisté místo najít. A nejspíš se jí – v poslední scéně románu – minimálně povedlo se mu přiblížit.

3.6.6 Hudba jako součást života nebo jako útočiště před skutečným životem

To, jak v dětství všudypřítomná hudba Sidnera ovlivnila, je patrné také například z toho, jaká témata si vybírá pro své školní slohy. Nebo spíš přesněji řečeno jak do jakéhokoliv zadání je schopen propašovat příběh o Johannu Sebastianu Bachovi, ačkoliv to jeho učitele přivádí k lehké zuřivosti. Tu mírní snad jen fakt, že učitel znal Solveig a účastnil se také desetiletého nacvičování *Vánočního oratoria* a znal její vnitřní odhodlání a lásku k hudbě.

V jednom ze slohů, v tom posledním, který bych schopen napsat, Sidner popsal situaci, která se nápadně podobá té poslední v románu popsané – lásku, přirozenost, hudbu a radost najednou. To, co bylo pro učitele pohoršující (Tunström 1990, 38), pak později Sidner označuje za výjimečnost, která se děje jen vzácně (Tunström 1990, 305). Jak pro Solveig byla hudba přirozenou součástí života, je pro Sidnera jiným světem, kam utíká před tím skutečným: „I hrát se dá. Ustoupit malinký krůček stranou a přemístit se do hudby.“ (Tunström 1990, 39) Uměl to ale už odmalička i s jinými proměnnými: „Sidner se k nim sklonil a ocítl se přesně pod hranicí času.“ (Tunström 1990, 39) Postupem času, během dospívání, ale dovedl unikat už jen do hudby, ostatní cesty se uzavřely (Tunström 1990, 40). Hudba se tak pro něj i pro Arona stává symbolem radosti i radostí samotnou, která jim tolik chybí: „A dny ubíhaly. Bez hudby. Oba dva po ní krutě prahnou.“ (Tunström 1990, 42) „Sidnere, zpívej se mnou.“ Je to Aron,

kdo jednoho dne vyřkne tahle slova, kdo přijde s tímhle návrhem, kdo se chce ponořit do hudby, kdo vysloví nahlas přání.“ (Tunström 1990, 43) Oba dva zároveň mají hudbu spojenou se Solveig a snad se ji takhle snaží přivolat zpátky.

Jako řada dalších aspektů i dichotomie hudby jako součásti života versus hudby jako úniku před skutečností souvisí s genderem: mužské postavy mají tendenci do hudby utíkat, zatímco pro ženské postavy je hudba součástí jejich osobnosti. Hudba charakterizuje to, jak daná postava přistupuje k realitě.

3.6.7 Reflexe románového děje v hudbě

V Tunströmově románu často text, název nebo program hudební skladby hrané například z gramofonu nebo z rádia nějakým způsobem dokresluje to, co se v příběhu děje.

Už dříve jsme zmínili Janovy pašije, které se v románu objevují na místech související se smrtí nebo s odchodem. Dalším příkladem je píseň *I wish I could shimmy like my sister Kate* (Tunström 1990, 45), kterou Aron vybere jako hudební podkres pro posezení hotelových hostů. Text písně popisuje zklamání z toho, jak je nemožné dosáhnout lehkosti provedení tance Kate, což je paralelou k tomu, jak Aron, při vši snaze, nemůže dosáhnout lehkosti Solveig, hlavně v hudbě. Jako další příklad uveďme obraz, kdy Aron v hotelu pouští píseň *Do you know what it means to miss New Orleans* (Tunström 1990, 92), což je píseň o postrádání milovaného místa. A to Aronovo bylo u jeho ženy, k níž se ale vrátit nemůže.

Avšak nejen text písně občas koreluje s dějem, někdy je to i význam skladby samotné, jako například v momentu, kdy Sidner objeví piano u Fanny, nejlepší klavír, na který kdy hrál:

*Ruce se mu roztráslly, rozeběhl se ke stoličce a bez rozmyšlení začal hrát Schumannovu Von fremden Ländern, bylo to jako úprk dalšími dveřmi. Pohodil hlavou dozadu a prchal dál. Na takovýhle nástroj ještě v životě nehrál.*¹²

(Tunström 1990, 130)

Skladba *O cizích zemích a lidech* je z cyklu *Kinderszenen*, které ale nejsou dětské a podle Alfreda Brendela (1981) je zvládne zahrát jen dospělý člověk. *Kinderszenen* jsou tedy na pomezí mezi dětstvím a dospělostí, což je přesně ten okamžik, ve kterém se Sidner nachází – dítě už není a dospělý ještě ne. A

¹² Tady vyvstává mimojiné otázka, jaký „nástroj“ má na mysli, jestli klavír nebo Fanny. Jeho první dotek ženy ho zahnal k nástroji, který důvěrně zná.

protože se v tu chvíli nejspíš dospělosti bojí (po rozhovoru s Fanny o jejím těle), utíká se alespoň v hudbě do bezpečné dětskosti, která o sexualitě nepřemýšlí. Zároveň ale cítí, že dětství už je pro něj moc malé, aby se do něj vešel, hudba mu ale bude stačit vždycky a poskytne mu bezpečný úkryt:

„Nejsem žádný děčko.“

A opět překročil práh hudby a díval se na ni vzdorovitě a zároveň se vzdaloval do čistých, tichých dálek. Hrál jednu Beethovenovu sonátu, pomalou větu, a když k ní otočil hlavu, viděl jen očima hudby, jen a jen jimi.

(Tunström 1990, 132-3)

Skladba *Von fremden Ländern und Menschen* se v textu vyskytne ještě jednou později:

Sidner sedí u Fanny v salónu, už několik měsíců prázdném, a hraje Kinderszenen od Roberta Schumanna, kdy dveře náhle otevře Eva-Liisa.

„Jé, to je dobře, že jsi tady. Ty pěkně hraješ.“

„Vůbec nehraju hezky. Ale jsi hodná, že si to myslíš.“

/.../

„Mně se to tady strašně líbí, je tu tak hezky, že se sem člověk pomalu ani neodváží. Stejně je to divný, že takhle z ničehonic zmizela a nikomu neřekla ani slovo. Jak se jmenuje ten kousek, co hraješ?“

„Von Fremden Ländern und Meschen. Tobě se u nás nelíbí?“

(Tunström 1990, 191)

Sidner ji hraje jen chvíli předtím, než se od Selmy Lagerlöfové dozví, že je otcem Fannina syna – přechodné období dětství a dospělosti definitivně končí a skladba ho ohraničuje – od prvního doteku ženy po zprávu o dítěti.

Kněz Stephen Eliot na Novém Zélandu použije píseň *When the days are long in May* (ve fr. orig. Lanquan li jor son lonc e may), ukázkou trubadúrské lyriky z dvanáctého století od Jaufre Rudela, píseň o marném zbožňování ženy, která stále odmítá svého nápadníka, aby Sidnera, pozorujícího z povzdálí Tessu Schnedemanovou, postrčil k jejímu oslovení. Zatímco Sidnerovi se píseň líbí (vnímá hlavně hudební složku), Stephen ji považuje za odpudivou (protože vnímá hlavně text a jeho význam) a zmiňuje ji ne proto, že by se mu líbila, ale protože její text souvisí se Sidnerovou situací. Rozdílný vztah

dvou postav k té samé hudební skladbě je také dokladem toho, jak odlišné účinky mohou mít jednotlivé složky písně na posluchače a jak může být vnímání skladby ovlivněno tím, na kterou její složku klademe větší důraz.

Někdy je ale hudba v textu použita i lehce ironicky – například když Selma se Sidnerem sedí v pokoji a pod balkónem se shlukne třída holčiček, aby jí zazpívali nějakou sladkou píseň o květinách. „Promiň, musím se jít ukázat na balkón. Asi tak ve druhé strofě. Podej mi hůl, buď tak hodný. Je to od nich dojemně roztomilé. Ale co já se toho v životě naposlouchala o těchhle meduňkách!“ (Tunström 1990, 197)

Jak Selma s potěšením naslouchá zpěvu ptáků, tak ze zpěvu tříd pod oknem velkou radost nemá – i když je to průvodní jev slávy, o kterou usilovala. V jejím případě jde ale o povinnost na písně reagovat a to už jí uspokojení nepřináší.

V kapitole O pohlazeních popisuje Sidner hudbu jako něco pomíjivého, prchavého: „Nic nepřelétne tak rychle jako pohlazení. Ale stejně jako vůně, jako tón, je pohlazení jediná vzpomínka, kterou si člověk ze života odnese do smrti, protože pohlazení lásky, to je soustředěná pozornost.“ (Tunström 1990, 211) „Na piánu ležela sonáta, kterou jsem jí chtěl zahrát, ale teď z mých zamyšlených rukou uletěla pryč.“ (Tunström 1990, 212)

Hudba tak v Sidnerově světě někdy působí jako svébytná, samostatně jednající entita, Sidner ji nevlastní a nemůže nebo nechce si ji podmanit. Zároveň, jak už jsme zmiňovali v části zabývající se kontrastem hudby jako součásti skutečnosti a hudby jako úkrytu před skutečností, je pro něj hudba jediné útočiště, které má: „Dvě věci jsou v přírodě dobré: pohlazení a hudba. /.../ proto v hlavě chovám plán, že všude do přírody umístím piána, varhany a křídla, abych měl hudbu na dosah, kdykoliv mne vystraší lidské slovo. /.../ Jen uvnitř hudby je bezpečí, protože ona druhá věc je mi, jak vidno, odeprána.“ (Tunström 1990, 215) Dochází tu tak k paradoxu – že z něčeho nestálého, co může znenadání zmizet, si staví bezpečný úkryt před světem, kam se může schovat. Zdá se však, že okamžiky, kdy mu hudba utíká z prstů a ztrácí se mu, jsou zřídka, častěji ho hudba nechává se do ní ponořit, může k ní téměř kdykoliv přijít a najít v ní útěchu – poskytuje mu tedy přesně to, co mu Fanny odepírá: „Chvíli jsem se díval, když tě /Fanny/ kojila, a potom jsem se vrátil do hudby a tou jsem uzavřel všechny smysly vůči okolnímu světu.“ (Tunström 1990, 217)

Tunströmovo využití různých hudebních skladeb pro ilustraci děje románu jde proti většině hudebně-literárních vztahů analyzovaných v této práci: zatímco v ostatních případech se hudba různými způsoby odráží v literárním textu, v tomto případě se různé aspekty Tunströмова románu odrážejí ve

skladbách, které Tunström na příslušných místech zmiňuje. Můžeme se samozřejmě dohadovat o tom, zda daná scéna vznikla proto, aby mohla být zmíněna určitá, autorem předem zamýšlená skladba, anebo naopak, zda Tunström teprve až následně hledal skladby, které by vhodně doplňovaly děj. Jde nicméně o další zajímavou kategorii vztahů mezi hudbou a literaturou.

3.6.8 Shrnutí

Struktura *Vánočního Oratoria* do velké míry kopíruje strukturu Bachovy skladby – má přibližně stejný počet částí díla (i když Tunström vkládá jednu nečíslovanou část navíc), v některých ohledech Bacha následuje i v dějových aspektech (jako je například putování za hvězdou nebo zrod něčeho nového a mimořádného, atd.). Tyto podobnosti lze zjistit porovnáním jednotlivých částí Tunströмова a Bachova díla a strukturální a obsahové paralely lze tedy oddělit jen těžko.

Dále Bach ve svém díle použil techniku parodie, což je konfrontace náboženského a sekulárního prostřednictvím využívání původně „sekulárních“ úseků hudby či textu v novém „náboženském“ kontextu. Zatímco Bach sestavil své *Oratorium* z úseků již dříve uvedené sekulární hudby, které tím dodal sakrální auru, Tunström šel opačným směrem a využil náboženský text v sekulárním kontextu, čímž ho sakrální aury zbavil. Vedle této „parodie“ Tunström rovněž v textu využívá texty nebo programy písní a skladeb k dokreslení nebo paralelizaci děje.

Podobně jako skladatel umí pracovat s tempem, umí i Tunström zpomalovat nebo na okamžik zastavovat děj – například vkládáním vsuvek do „rozběhnutých“ situací.

Hudba je zde zmiňována například jako architektura – něco, z čeho se dá postavit dům a kam se dá utéct před světem – platí to hlavně pro mužské postavy, protože ty ženské mají hudbu spíše jako integrální součást života. S gendrem souvisí i další věc: podobně jako u Lindgrena je tu hudba spojována se světlem a radostí, oproti Lindgrenovi ještě zdůrazňuje protějšky těchto kategorií – tmu, ticho a smutek. V souladu s Lindgrenem hudbu a světlo připisuje spíše ženám a ukazuje, že tyto aspekty nejsou mužům vlastní. S tím souvisí i další dichotomie: *Vánoční oratorium* jako hudba radosti a jásotu a *Janovy pašije*, Bachova další významná skladba, jako hudba smutku a smrti.

4. Srovnání hlavních literárně-hudebních vztahů

Po rozebrání všech tří textů jmůžeme identifikovat a porovnat hlavní literárně-hudební vztahy, které se v nich vyskytují. Jak je patrné z předchozí části, vztah mezi románem a hudbou je ve všech třech případech více či méně komplexní, jednotlivé vztahy jsou vzájemně provázané a některé kategorie se vyskytují pouze v jednom z románů, zatímco jiné ve dvou nebo ve všech třech. Porovnávat všechny s hudbou související aspekty zkoumaných literárních děl není v rámci této skromné práce možné, budeme se proto soustředit na různorodost tří hlavních vztahových komplexů, které se týkají všech tří románů: vztah mezi strukturou románu a strukturou hudebního díla či formy, spojitost mezi hudbou a radostí, a konečně tematická spojitost mezi hudbou a genderem.

4.1 Vztah mezi strukturou románu a strukturou hudebního díla či formy

Narozdíl od Tunströma neodkazuje Heinesen ve *Ztracených muzikantech* na konkrétní hudební dílo, ale obecněji na sonátu a na její formu. Tunström napojil na svůj text Bachovo *Vánoční oratorium* nejen stavbou díla, ale do určité míry i dějem. Heinesen na svůj text aplikuje formu sonáty a to poměrně důsledně, i v malých detailech. Sonáta ale nemá děj ve smyslu nějakého konkrétního příběhu, má spíše typickou stavbu a obecné záměry svých jednotlivých částí, jako například úvod (nebo představení), hlavní provedení a rozvinutí tématu a závěrečnou část. Právě tomuto nároku se Heinesen především podřizuje a používá ho pro svůj text. Narozdíl od Tunströma, který se držel své předlohy poněkud volněji, dodržuje Heinesen pravidla sonáty s velkou pečlivostí – není ovšem jasné, jestli má tato důsledná strukturální analogie nějakou další funkci ve vztahu k významu textu, anebo jde o důkaz virtuozity autora, který si stanovil obtížný úkol posupovat důsledně analogicky k sonátové formě a některé ostatní aspekty svého textu tomu podřídil, aniž by tím nějak výrazněji obohatil význam svého románu.

Stejně jako u jednotlivých textů začneme se strukturou. Stavba *Cest hada na skále* je ze všech tří románů nejméně zatížena nějakou hudební předlohou. Dílo sice vykazuje jistou rytmičnost ve struktuře na úrovni kapitol, tato rytmičnost je ale později narušena, přičemž toto narušení ovšem koreluje se samotným dějem a ne se stavbou nějakého hudebního díla. Autor na žádné konkrétní hudební dílo v této rovině neodkazuje, struktura textu nepřiznává ani nevykazuje přímou inspiraci hudbou.

U *Vánočního oratoria* čtenář naproti tomu může očekávat odraz hudební předlohy ve struktuře textu už jen na základě jeho názvu. Jelikož ale libreto Bachovy stejnojmenné skladby rovněž mělo svou předlohu, a to v biblickém příběhu, je možné srovnávat Tunströmův text jak s touto původní předlohou,

tak i s Bachovým *Oratoriem*, které zde vlastně tvoří jakýsi „mezikrok“. Tunströmův text skutečně svým dějem odkazuje na biblický, Bachem zpracovaný příběh, a přestože si Bach jednotlivé části příběhu posunul a Tunström následně udělal s Bachovou verzí totéž, i po těchto dvou posunech zůstávají v Tunströmově textu základní prvky biblického příběhu zachovány: zrod něčeho výjimečného a neobvyklého, nebo následování hvězdy na obloze. I když tedy Tunströmův text primárně odkazuje na Bachovo hudební dílo, odkazuje zároveň také skrze něj ještě hlouběji na dílo původní, tedy na biblický příběh.

Shrneme-li výše uvedené, přístup ke struktuře textu se u všech tří spisovatelů liší: Lindgren svůj text nestrukturoval podle žádného specifického ani obecného hudebního díla, i tak se jeho text ale vyznačuje vysokým stupněm rytmičnosti. Tunström měl předlohu v konkrétním hudebním díle, které ale využil s poměrně volným přístupem. Heinesen podřídil strukturu svého textu typu skladby a tu dodržoval s velkou pečlivostí.

Námi vybraní autoři tedy předvedli poměrně širokou škálu různých způsobů, jak vztáhnout své texty k hudbě, přičemž rozdíly spočívají zejména v typu či konkrétnosti hudebního díla, intenzity nápodoby a inspirace.

4.2 Hudba jako radost

Nyní se pokusíme nalézt srovnatelné motivy v jednotlivých dílech. Jeden z nich je například radost ve spojení s hudbou. To je společný prvek pro všechny texty, ať už hudba radost přináší nebo vyjadřuje.

V Heinesenových *Ztracených muzikantech* jsou představiteli radosti muzikanti (a Eliana, ta se ale do produkce hudby většinou nezapojuje nebo spíše okrajově), radost je ale podstatně více kolektivního rázu, samostatně jejich osudy a často ani úvahy příliš radostné nejsou. Radostný je tedy nejčastěji duch společně provozované hudby a jejího vzájemného sdílení a tvoření. Oproti Tunströmově *Solveig* tady chybí jedna výrazná osoba – nositelka radosti a hudby zároveň. U muzikantů je síla radosti a hudby právě v soudržnosti jejich společenství. To když se začne rozpadat, dojde i k zániku tohoto radostného ducha a jednotlivci už v sobě radost nedokážou najít. Jedinou nadějí na budoucí radost má tak Orfeus, který se může díky odjezdu z ostrovů pokusit o kariéru profesionálního hudebníka. Jak už jsme dříve zmínili, hudba a radost fungují oboustranně ovlivnitelně – hudba může radost přinášet a radost může být hudbou vyjádřena.

U Lindgrena je hudba jednou z velmi mála věcí, které radost do života přinášejí. Bez hudby by se asi Janiho rodině žilo o dost hůř, i když v tomto směru už tam moc prostoru není. V tomto případě jde

spíše o udržování křehké rovnováhy mezi zachováním silné, osudem však těžce zkoušené vnitřní radosti a hudbou, která tu radost podporuje a udržuje při životě. Hudba také často představuje jedinou útěchu. Hudba v textu ale nepředstavuje pouze radost. Tea a její dcera Eva ji musejí hrát i ve chvílích, kdy si jeden z kupců přijde pro svou „splátku“ za úvěr v obchodě a jiné zboží, a to rozhodně nejsou radostné momenty. Přesto však většinou vnitřní radost vítězí a přebije i tyto okamžiky ponížení a hnusu. Radost a hudba spolu úzce souvisí a pomáhají si navzájem vyrovnávat drobné nerovnováhy, velké zásahy (například pro Teu smrt dcery Evy) ale ani hudba vyrovnat nedokáže.

U Tunströma je radost propojená s hudbou nejvýrazněji u Solveig, která je v podstatě jejich ztělesněním. U ní se vlastně nedá rozlišit, kde jedno začíná a druhé končí nebo jak se tyto dva fenomény u ní navzájem ovlivňují. Její radost je niterná a nakažlivá a jedním z jejich projevů je hudba. Muži jejího života (Aron a Sidner) se po její smrti pokoušejí najít tu její radost právě v hudbě, ale nacházejí v ní maximálně útěchu nebo prostor pro svoje myšlenky a sny, ale radost v ní nedokážou najít vůbec nebo jen těžko. Radost pak zahlédne Sidner s Viktorem u Krásné Birgitty a tento obraz jim dává naději, že ona radost, kterou hledali, ještě existuje. A zase ji přináší žena, Krásná Birgitta, která ji ale musela za pomoci Torina znovunalézt, protože ji dlouho skrývala za smutkem a traumatem z neradostného dětství.

Provázanost hudby a radosti se v jednotlivých textech liší, u Lindgrena a Tunströma bychom ovšem našli určité podobnosti – nejvýraznějším nositelem hudby a radosti je žena, matka rodu, která má obojí přirozeně v sobě, a dokáže obojím výrazně pomáhat své rodině (v případě Solveig i širšímu okolí) – ať už v těžkých podmínkách (Tea) nebo i v poměrně radostném životě (Solveig). V případě Tey tato schopnost přirozeně přešla i na její dceru Evu, která ji následovala v obou schopnostech. Solveižina dcera Eva-Liisa si do svého života odnesla přirozenou radostnost, hudba většinou ve spojitosti s ní zmiňována není. Oproti tomu ve Ztracených muzikantech chybí jeden výrazný nositel hudby nebo radosti, obojí se rodí až ve společenství jednotlivých hudebníků. Našli bychom zde také matku, ženu, která rozdává radost a je velmi hudebně nadaná – Elianu, té se ale text příliš nevěnuje.

4.3 Hudba a gender

Tímto se dostáváme k další společné kategorii a tou je gender ve spojitosti s hudbou. A protože v rozebíraných textech je velká míra korelace hudby a radosti, dá se předpokládat, že spojitost hudby a genderu bude do určité míry podobná.

Hlavní protagonisté *Ztracených muzikantů* jsou muži. Mohou mít podporovatelky (Elianu) nebo

tiché obdivovatelky (Kornelii), ale skupina muzikantů je mužská záležitost. Muži hudbu vyučují, skládají, provozují, dirigují a trénují. I když přijede celý orchestr, zase jsou to samí muži. Ženy jsou v celém fenoménu hudby, ale vlastně i v celém románu, velmi upozaděné – většina hlavních postav je mužského pohlaví. I tady ale najdeme podobný typ ženy, jaký představují v ostatních dvou textech Tea a Solveig, typ láskyplné, radostné a pečovatelské ženy – je to již zmíněná Eliana, také podle všeho hudebně založená a nadaná. Jenže tohoto se autor lehce dotkne jen za začátku a pak už Eliana ve smyslu hudebním nijak výrazněji do děje nezasahuje.

V Lindgrenově textu je provozování hudby přisouzeno ženám. Ženy hrají a zpívají, některé si hudbou i přivydělávají, hudba patří přirozeně do jejich denního života. Oproti tomu muži jsou líčení jako konzumenti hudby, sami ji nevytvářejí ani se k ní nepřidávají, i když jsou svědkem její produkce. Navíc se zdá, jako by hudbu považovali za nějaký svůj nárok – alespoň v kraji, kde se děj odehrává. To, že jim žena hraje, vnímají jako před-akt odevzdání se jim. Pro ženy je tedy hudba dvojsečná – často jim přináší radost a svobodu (když jsou samy), ale někdy také pocit povinnosti a podřízení se (když jsou s muži o samotě). Na druhou stranu, když nejsou s muži samy, je dokáže hudba spojovat – to když například Tea nebo Eva hrají na večerních zábavách k tanci, který určitě dívky a chlapce svádí dohromady, a tehdy hudba pro ženy nebezpečí ještě nepředstavuje.

Ve *Vánočním oratoriu* je nejvýraznější představitelkou hudby žena – Solveig. Hudbu provozuje s lehkostí a radostí a působí to, jako by se s hudbou v sobě narodila. Oproti tomu její muž Aron začíná hudbě přicházet na kloub až pod jejím vlivem a nikdy do hudby pořádně nepronikne a po Solveigzině smrti už hudbu neprovozuje. Jejich syn Sidner v hudbě nejspíš vidí cestu k matce, později cestu do svého světa, hudba pro něj je osobní záležitost, kterou se zabývá většinou o samotě. Jeho syn Viktor dokáže s hudbou udělat další krok – možná hudbu provozuje o něco méně než Sidner, ale určitě ji dokáže skrze dirigování orchestru předat mnoha dalším lidem. Zdá se tedy, že to, co pro ženu je samozřejmá věc (mít hudbu v sobě a předávat ji dalším lidem), je pro muže cílem ve třech generacích. Na konci jsou sice schopni hudbu šířit, hudbu si ale zvnitřnit schopni nejsou. Oproti Lindgrenovi tu ale hudba obvykle nestaví hranice mezi mužem a ženou. Naopak je často spojuje – ať už Solveig a Aron nebo Krásnou Birgittu a Torina. Jejich společné okamžiky s hudbou patří v textu mezi ty vztahově nejsilnější.

Pokud tedy porovnáme jednotlivé texty ohledně propojení a genderu, vidíme, že Lindgren a Tunström mají mnohé společné – hudba je v jejich textech přiřazena primárně ženám. Tea a Solveig jsou podobné typy – mateřské ženy, plné radosti, muzikální a rozdavačky života. U Tunströma se navíc

přidávají muži schopní hudbě rozumět a dobře ji provozovat. Oproti tomu u Heinesena bychom na výraznou ženskou postavu propojenou s hudbou čekali marně. Ve *Ztracených muzikantech* jsou hlavními postavami muži a jsou také naprosto převažujícím elementem obecně i ohledně hudby. Z toho vyplývá ještě další poznatek: v *Cestách hada na skále* i *Vánočním oratoriu* hraje hudba důležitou roli ve vztazích mezi mužem a ženou. U Lindgrena je to pozitivní role při navazování vztahu a pak poněkud negativní při jejich udržování, nebo spíše při vynucování (mimo)manželských povinností. U Tunströma je hudba podstatnou složkou láskyplných vztahů a jejich důležité momenty se odehrávají při hudbě. Heinesen hudbu s partnerskou dynamikou příliš nespojuje. K seznámení Morice i Kornelia s jejich ženami sice došlo díky hudbě, ale hudba není – alespoň v textu – pro jejich vztah příliš určující.

5. Závěr

V úvodu této práce jsme si položili otázku, jakou roli hraje hudba ve třech vybraných skandinávských románech. Jejich analýza a srovnání ukázaly, že vztah mezi hudbou a literaturou není přímočarý, ale je komplexní. Konkrétní literární dílo se může vůči konkrétnímu hudebnímu dílu, různým aspektům hudby obecně či různým aspektům provozování hudby vztahovat mnoha různými způsoby. Všechny tři analyzované romány se navíc k hudbě nevztahují pouze jedním určitým způsobem, ale pracují s hudbou, hudební praxí a konkrétními hudebními skladbami na více rovinách. Vzhledem k vysokému stupni propojení hudby a literatury a vzhledem k důležité úloze, kterou hudba ve všech třech románech hraje, můžeme hovořit o komplexní intermedialitě.

Ve všech analyzovaných textech jsme shledali hudbu jako součást života hlavních postav. Většina z nich se hudbou zaobírá pro svou vlastní radost, případně vyjádření svých aktuálních emočních stavů. Naopak téměř žádná postava nereflektuje hudbu teoreticky, maximem jsou v tomto ohledu „ztracení“ muzikanti, z nichž někteří se zajímají o skladatele, jejich skladby a jejich životy. Výjimkou je v tomto ohledu pouze Viktor z Tunströмова Vánočního oratoria, kterého autor nechává na stránkách knihy uvažovat o rozdílu abstraktně chápaným hudebním dílem, které se primárně vztahuje ke svému tvůrci, a hudbou jako živým dílem, které je součástí kulturní praxe a které je hráno a tím udržováno „při životě“. Postava Viktora tedy provádí reflexi významu hudby v rámci společnosti a kultury.

Srovnání tří románů nám poskytlo více různých způsobů, jak autor může strukturovat text románu v přímé souvislosti s hudebním dílem: může si z hudby vybrat jen některé jeho aspekty, jako například rytmičnost (Lindgren), nebo volně následuje strukturu konkrétního hudebního díla (Tunström), nebo dokonce pečlivě dodržuje stavbu vybrané hudební formy (Heinesen). Škálu možností,

jak strukturovat literární dílo analogicky ve vztahu k dílu hudebnímu, tyto tři příklady samozřejmě nevyčerpávají; kromě vynalézavosti autorů je v této souvislosti třeba posuzovat, do jaké míry jsou tyto strukturální analogie produktivní co se týče významu textu (Tunström, Lindgren) a do jaké míry tvoří spíše jenom zajímavý ornament, který ve skutečnosti příliš velkou roli nehraje (Heinesen).

Kromě strukturálních analogií jsme v textech našli také mnoho způsobů, jak může být hudba použita jako motiv. Společným prvkem všech textů je například radost ve spojení s hudbou, ať už hudba radost přináší, nebo vyjadřuje. U Heinesena je radost kolektivního rázu a pojí se především s únikovou funkcí hudby. U Lindgrena je hudba jednou z mála věcí, které postavám přinášejí radost, často představuje jedinou útěchu, ale je spojená rovněž s ponížením, kdy obě hlavní protagonistky musí zahrát svým věřitelům před pravidelnými měsíčními splátkami dluhu formou vynuceného sexu. U Tunströma ztělesňuje propojení radosti a hudby postava Solveign, přičemž ostatní postavy se s hudbou spíše jen potýkají a po Solveigině smrti zakoušejí pouze záblesky radosti.

V analyzovaných románech s hudbou do různé míry souvisí také gender. U Heinessena je hudba a její provoz prakticky výhradně mužská záležitost. U Lindgrena provozují hudbu ženy a muži ji především konzumují, často jde o sexuální "předehru", kdy v patriarchálním kontextu bohatí a mocní muži "konzumují" relativně chudé a bezmocné ženy. U Tunströma je pak vztah mezi pohlavími a hudbou komplikovaný, v zásadě se zde jednotlivé generace mužských potomků pokoušejí naplnit hudební odkaz zakladatelky rodu Solveig.

Jednotlivé romány obsahují řadu dalších souvislostí s hudbou, jejím provozem či některými jejími aspekty. Jako celek pak romány představují komplexní umělecká díla spleť propojená s hudbou, která je pro ně klíčovým zdrojem formální i obsahové inspirace. Nejkomplexnější předivo literárně-hudebních vztahů přitom najdeme u Tunströma, Heinesenův román je naopak ve vztahu k hudbě relativně přímočarý. Všechny tři romány jako celek pak obsahují pestrou škálu různých vztahů mezi literárním textem a hudbou a také různých způsobů, jak jsou tyto vztahy realizovány v souvislosti s obsahem literárního díla. Na základě provedené analýzy a srovnání je možné konstatovat, že možnost, jak propojit román s hudbou, je celá řada, a navzdory tomu, že se v různých dílech mohou určité kategorie vztahů opakovat, nelze tuto intermediální komplexitu redukovat na jednotlivé prvky, ze kterých ji její autoři vytvořili.

Bibliografie

Primární literatura:

Heinesen, William: De fortabte spillemænd, København. Gyldendalske Boghandel, 1950.

Heinesen, William: Ztracení muzikanti, Praha. SNKLHÚ, 1958.

Lindgren, Torgny: Cesty hada na skále, Praha. Odeon, 1988.

Lindgren, Torgny: Ormens väg på hälleberget, Stockholm. Norstedts Förlag, 1982.

Tunström, Göran: Juloratoriet, Stockholm. Bonniers, 1983.

Tunström, Göran: Vánoční oratorium, Praha. Odeon, 1990.

Sekundární literatura:

Adorno, Theodor W.: *Úvod do sociologie hudby*, Praha. Filosofia, 2015.

Arnold, Matthew: *Kultura a anarchie*, Praha. Centrum pro studium demokracie a kultury, 2014.

Benward, Marylin, Saker, Bruce: *Music: In Theory and Practice*, I. díl. (7 vyd.) New York: Mcgraw-Hill Education, 2003.

Blankenburg, Walter: *Das Weihnachtsoratorium von Johann Sebastian Bach*. Taschenbuch, 2003.

Born, Georgina (ed.): *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*. Cambridge: Cambridge University Press.

Brendel, Alfred: Der Interpret muß erwachsen sein: Zu Schumann's 'Kinderszenen', *Musica* 35/5 (1981), 429–33.

Brown, Calvin S.: *Music and Literature*, Athenes, University of Georgia Press, 1958.

Brown, Calvin S.: The Relations between Music and Literature as a Field of Study, *Comparative Literature*, Vol. 22, No. 2 (Spring, 1970), pp. 97-107

Cohen, John, Stewart, Ian: *The Collapse of Chaos: Discovering Simplicity in a Complex World*. New York, Penguin Books, 1994.

Davies, Stephen: *Definition of Art*. Ithaca, Cornell University Press, 1991.

Feyerabend, Paul: *Rozprava proti metodě*. Praha, Aurora, 2001.

de Figueiredo, Ivo: *Henrik Ibsen, člověk a maska*. Praha, Karolinum, 2015.

- Hrabák, Josef: *Literární komparatistika*. Praha, SPN, 1974.
- Isaksen, Jógvan: *Færøsk litteratur: Introduktion og punktnedslag*. København, Vindrose, 1993.
- Kohoutek, Ctirad: *Hudební styly z hlediska skladatele*. Praha, Panton, 1976.
- Krippendorff, Klaus: *Content Analysis: An Introduction to Its Methodology*. 3. vyd. Thousands Oaks, Sage, 2013.
- Kuhn, Thomas S.: *Struktura vědeckých revolucí*. Praha, Oikoymenh, 1997.
- Neuendorf, Kimberly A.: *The Content Analysis Guidebook*. Thousand Oaks, Sage, 2002.
- Nilsson, Magnus: *Mångtydigheternas klarhet. Om ironier hos Torgny Lindgren från Skolbagateller till Hummelhonung*, Växjö. Växjö University Press, 2004.
- Novák, Radomil: *Literatura a hudba v intermediálním prostoru*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, 2013.
- Pečman, Rudolf: Poznámky k hudební komparatistice (hlavní cíle a úkoly). *Litteraria humanitas*, vol. 6 (1998), 85-90.
- Popper, Karl R.: *Logika vědeckého bádání*. Praha, Oikoymenh 1997.
- Prigogine, Ilja, Stengersová, Isabelle: *Řád z chaosu*. Praha, Mladá fronta, 2001.
- Ragin, Charles C.: *Comparative Method*. Berkeley, University of California Press, 1987.
- Rathey, Markus: *Bach's Major Vocal Works. Music, Drama, Liturgy*. Yale University Press, 2016.
- Rathey, Markus: *Johann Sebastian Bach's Christmas Oratorio: Music, Theology, Culture*. Oxford, Oxford University Press, 2016.
- Sergeant, Desmond C., Himonides, Evangelos: Gender and the Performance of Music. *Frontiers in Psychology* 5 (2014), 1-13.
- Urry, John: *Global complexity*. Cambridge, Polity Press, 2003.
- Varga, Anita: *Såsom i en spegel*. En studie i Göran Tunströms roman Juloratoriet. Norma bokförlag, 2002.
- Volek, Jaroslav: Hudební struktura jako znak a hudba jako znakový systém. *Opus musicum*, 5 (1981), 129-142.
- Williams, Raymond: Culture Is Ordinary [1958]. In: *Cultural Theory: An Anthology*. (ed. Imre Szeman a Timothy Kaposy). Pondicherry, Wiley-Blackwell, 2011. 53-59.
- Wolf, Werner: Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality, *Comparative Literature: Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity-Volume I*, pp. 133-155.

Online zdroje:

The Bach Choir of Bethlem: *The Christmas Oratorio, BWV 248* (nedatováno)

Online: <http://bach.org/bwv248.php> (přístup 4. 8. 2017)

Svenska Dagbladet: *Tunströms text är som musik av Bach* (5. dubna 2002)

Online: <https://www.svd.se/tunstroms-text-ar-som-musik-av-bach> (přístup 4.8. 2017)